JOHANNES GABRIELI

und

SEIN ZEITALTER.

Zur Geschichte

der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule.

Dargestellt

durch

C. VON WINTERFELD.

ZWEITER THEIL.

BERLIN, 1834.

IM VERLAGE DER SCHLESINGER'SCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

Subscribentenverzeichnifs.

Seine Majestät der König.
Seine Königl. Hoheit der Kronprinz.
Ihre Königl. Hoheit die Prinzessin Wilhelm, Gemahlin des Sohnes Seiner Majestät.

	Schrpap.	Druckp.
Amsterdam.		
Herr Müller & Comp. Buchhändler.	—	5
— Theune & Comp., Musikhändler.	—	1
Anclam.		
— Kretzschmar, Königl. geh. Kriegsrath.	—	1
Berlin.		
— Agthe, Musikdirector	—	1
— Dehn.	—	1
— Eichler, Buchhändler.	—	1
— v. Kleist, Ad., Geh. Justizrath.	—	1
Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten.	—	15
Herr Plahn, Buchhändler.	—	2
— Poelchau, G., Privatgelehrter.	—	1
— v. Raumer, K. Regierungsrath und Prof.	—	1
— Rex, C. F., Königl. Musikdirector.	—	1
— Ritschl, evangelischer Bischof und General-Superintendent von Pommern.	1	—
— Rungenhagen, Musikdirector und Componist.	—	1
— Schleiermacher, Prof. Dr. und Pred.	1	—
— Taubert, W.,	—	1
— Teschner, G. W.,	—	1
— Trautwein, Buch- und Musikhändler.	—	1
Durch denselben:		
Das Conservatoire de Musique à Paris.	—	1
Herr Grasnick, Cand. des Predigtamts.	—	1
— Hientzsch, Seminar-Director in Potsdam.	—	1
Frau Krause, Justizräthin.	—	1
Herr v. Lancizolles, Prof.	—	1
— v. Vofs, Landrath.	—	1
Breslau.		
— Branifs, Dr. und Prof.	—	1
K. kath. Gymnasium.	—	1
Herr Hirt, Buchhändler.	—	1
— Kahlert, A., K. Oberlandesgerichtsreferendar.	—	1

	Schrpap.	Druckp.
Künstlerverein.	—	1
Herr Leuckart, Buchhändler.	—	2
— Seidelmann, E., Musikdirector.	—	1
Evangelisches Schullehrer-Seminar.	—	1
Herr Siegert, Cantor zu St. Bernhardin.	—	1
— Wolf, Dom-Organist und Königl. Universitäts-Musikdirector	—	1
Bonn.		
— Marcus, Buchhändler.	—	1
— Simrock, N., Musikhändler.	1	—
Carlsruhe.		
— Velten, Kunsthändler.	—	3
Cöln.		
— Verkenius, Präsident.	—	1
Darmstadt.		
— Heyer, J. W., Buchhändler.	1	—
Dresden.		
— Reifsiger, C. F., Königl. Capellmeister.	—	1
Göttingen.		
Königl. Bibliothek.	—	1
Hamburg.		
Herr Cranz, A., Musikhändler.	—	6
Hannover.		
— Bachmann & Nagel, Musikhändler.	—	1
Leipzig.		
— Becker, Organist.	—	1
— Breitkopf & Härtel, Musikhändler.	—	5

	Schrpap.	Druckp.
Herr Franke, H., Buchhändler.	—	2
— Hofmeister, Musikhändler.	—	1
— Klemm, C. A., Musikhändler.	—	1
Lübeck.		
Herr v. Rohden, Buchhändler.	—	1
London.		
— Richter, A. & Comp.	—	1
Magdeburg.		
— Heinrichshofen, Buchhändler.	—	1
München.		
Literarisch-Artistische Anstalt.	—	2
Herr Palm, J., Buchhändler.	—	1
Nürnberg.		
— Riegel & Wiefsner, Buchhändler.	—	2
Paris.		
— Merklein, Albert.	—	2
— Schlesinger, Maurice.	—	4
Regensburg.		
— Proske, Dr., Canonicus.	—	1
Rom.		
— Bunsen, K. Preufs. Geh. Legationsrath und Minister-Resident am päpstlichen Stuhle.	—	1
Royn.		
Herr Baron v. Richthofen,	—	1
Schweinfurth in Baiern.		
— Freiherr v. Tucher, Kreisgerichtsassessor.	—	1
Stralsund.		
— v. Usedom.	—	1
Weimar.		
— Eberwein, Musikdirector.	1	—
Wien.		
Durch Hrn. Artaria & Comp., Musikhändler.		
— Dolezalek.	—	1
— Geifsler, N. Oest. Landsch. Buchhalter.	—	1
— v. Molitor, Ritter.	—	1
— Fischhof, Prof. am Conservatorium.	—	1
K. K. Hofbibliothek. (1 Exempl. auf Velinpap.)	—	—
Würzburg.		
Stahel'sche Buchhandlung.	—	1
Zürich.		
Stadtbibliothek.	—	1

INHALT.

ERSTES HAUPTSTÜCK.

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

ERSTE BEILAGE.

ZWEITE BEILAGE.

DRITTE BEILAGE.

DRUCKFEHLER.

Im ersten Theile:

Pag. 4 Zeile 6 von unten statt einem lies seinem.
— 13 — 19 — — Danato — Donato.
— 21 Anm. 1. Zeile 4. — verso — vero.
— 38 Zeile 5 von unten — hatten — hatte.
— 48 letzte Zeile mufs das Comma vor dem Worte „unter" stehen.

Im zweiten Theile:

— 24 Anmerk. 1 Zeile 2 statt der lies den.
— 77 Zeile 14 von oben — aller — allen.
— 86 — 12 — — Stimmen — Stimme.
— 112 — 1 ist hinter den Worten: „Ein in die Mitte gestellter" einzuschalten „theils unverändert".
Ebend. — 6 von unten statt leiten lies leisten.
— 118 — 6 — — unkundlich — urkundlich.
— 128 — 15 von oben — Einen — Einem.
— 144 — 1 — offenbarte — offenbart.
— 158 am Schlusse der Seite — 1707 — 1607.
— 224 Zeile 24 von oben — grofses — grofsen.

Johannes Gabrieli

und

sein Zeitalter.

ZWEITER THEIL.

Johannes Gabrieli und seine Zeit- und Kunstgenossen während des siebzehnten Jahrhunderts; sein Schüler Heinrich Schütz.

ERSTES HAUPTSTÜCK.

Die neue Richtung der Tonkunst zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts.

I. Einleitung.

Jene eigenthümliche, frische Blüthe der Tonkunst, der heiligen zumal, wie die letzte Zeit des sechzehnten Jahrhunderts sie darbietet, haben die vorangehenden Blätter der Betrachtung zu vergegenwärtigen gestrebt. Die ausgezeichneten Meister, deren Wirksamkeit sie in anschaulichem Bilde vorüberzuführen suchten, standen, wenn auch hervorragend, doch nirgend allein, vereinzelt, in ihren Wohnorten da: eine Menge anderer trefflicher Tonkünstler umgab sie überall, zum sicheren Zeugnisse des allgemein angeregten Sinnes für die herrliche Kunst, welche sie übten, des lebenskräftig erwachten Strebens, durch sie eine neue Seite des Innern zu offenbaren. Von Venedigs Meistern, den Vorgängern und Zeitgenossen Gabrieli's, haben wir schon ausführlich geredet; zu Rom sahe Palestrina Männer um sich, wie Luca Marenzio, Johann Maria Nannino, Anerio, Thomas Ludwig von Vittoria. Orlando hatte seine beiden Söhne, Ferdinand und Rudolf, sich herangebildet, und finden wir auch nicht, daſs München damals einheimische hervorbringende Tonkünstler von Ruf besessen — wenn gleich tüchtige Ausführende, und wackere Verfertiger musikalischer Instrumente — so umgab den gefeierten Meister doch ein Kreis ausgezeichneter Fremder, durch Herzog Wilhelms Freigebigkeit nach München berufen; die Namen Jacob Fossa, Anton Morari, Giulio Gigli stehen nicht ohne Ehre neben dem seinigen; eine Menge Schüler zog sein groſser Ruf zu ihm, und sie verbreiteten seine Art und Kunst durch alle Theile Deutschlands, und darüber hinaus. Die Niederlande, sein Vaterland, galten noch immer für die hohe Schule der Tonkunst, selbst unter den Stürmen der Kriege gegen Spaniens Zwingherrschaft, wenn auch diese in ihren Folgen, der allgemeinen Erschöpfung, dem gebrochenen Wohlstande, jeder Kunstblüthe zuletzt verderblich werden muſsten. Noch Kaiser Rudolf II. unterstützte regelmäſsig auf ein Jahr diejenigen seiner Singeknaben, welche, erwachsend, ihre Stimme verloren und Anlagen zeigten, um die Setzkunst in den Niederlanden zu erlernen; Meister wie Gian le Coick, Pevernage, Philipp de Monte, Jacob von Werth, Jacob Regnart, und viele andere, verbreiteten an verschiedenen Fürstenhöfen Deutschlands den Ruhm ihres Vaterlandes. Neben Niederländern und Italienern ragte bedeutend hervor zu Prag am kaiserlichen Hofe der Krainer

Jacob Händel; Deutschland, wenn auch dem Fremden nachgehend, durfte sich doch rühmen Tonkünstler zu besitzen, den Auswärtigen mit Ehre an die Seite zu stellen; Augsburg den Nürnberger Hans Leo Hafsler, im Dienste des Octavian Fugger, Leipzig den Seth Calvisius, Magdeburg eine Reihe vorzüglicher Organisten und Sängermeister in Leonhard Schröter, Gallus Drefsler, Friedrich Weifsensee; an den äufsersten westlichen und östlichen Grenzen deutscher Zunge, zu Hamburg, und zu Königsberg im entfernten Preufsen, hielten Hieronymus Schulz (Prätorius) und Johann Eckard den Ruhm deutscher Kunstfertigkeit aufrecht. So, in allgemein gleichmäfsigem Gange der Entwickelung, sehen wir die Tonkunst überall begriffen, wenn auch ihre Hervorbringungen eigenthümlich gestaltet und gefärbt nach vaterländischer Besonderheit der Meister; die Richtung auf geistliche Tonkunst überwiegend vorwalten, aus schon zuvor entwickelten Gründen, ja, auch den Werken der weltlichen, selbst, wo sie (wie es selten geschieht) in ausführlicheren Bildern das Spiel leidenschaftlicher Bewegungen des Gemüths darstellen sollen, einen Anklang jener Richtung eigen, welcher ohne Kenntnifs der ihnen zu Grunde liegenden Worte sie oft schwer von kirchlichen unterscheiden läfst. Denn gleiche Kunstmittel auf gleiche Weise finden wir in ausgeführten Tonstücken des einen und des andern Gebietes angewendet. Die Volks-, die Tanzweise an sich heben in ihrer gröfseren rhythmischen Beweglichkeit, dem leichter übersichtlichen Baue ihrer Glieder, zwar mit Bestimmtheit sich hervor; ein Anklang von ihnen allein aber gestattet noch nicht, das weltliche von dem geistlichen Tonwerke zu unterscheiden, da wir ja wissen, dafs nicht etwa empfindungsvolle Volksweisen allein, sondern auch kecke, schlüpfrige, freche, ganz oder theilweise zu bewegenden Grundgedanken gröfserer geistlicher Gesänge gewählt wurden. Nur dem geübten Ohre damals lebender Tonkünstler wohl hätte Cyprians Chromatik, wenn sie auch die Worte seiner Gesänge nicht vernommen, ihren weltlichen Inhalt verrathen; am bestimmtesten, fühlbarsten tritt der Unterschied der einen wie der andern Gattung da hervor, wo die weltliche Tonkunst Lebensbilder gegenstandlich hinzuzeichnen strebte. Jannequins Schlachtgemälde, Gomberts Gesang der Vögel, Verdelots Hasenjagd, obgleich früherer Zeit angehörig, wird jeder Hörer auch ohne Verständnifs der Worte erkannt haben; wo Eckard gegen das Ende des Jahrhunderts (1589) das Getümmel des Marcusplatzes uns vorüberführt, den stolz einherschreitenden Edeln, die Unverschämtheit von zwei zudringlichen Bettlern, den Ausrufer, der, denselben Gesang bei jeder Widerholung um einen Ton erhöhend, durch das Gewirr der andern Stimmen sich hörbar zu machen sucht, den ausländischen Kriegsmann, dessen behaglich fröhlicher Gesang während er der Flasche zuspricht zugleich die Grundlage des ganzen Harmoniegewebes bildet; wo uns der Meister dieses seltsam und charakteristisch in einander gewirrte Mancherlei vor das Gehör bringt, hätte es wohl uns eine Scene auf dem offnen Platze einer volkreichen Stadt geschienen, wäre auch der wörtliche Inhalt uns nicht völlig klar geworden.

Aus diesem ruhigen, sicheren, bestimmten Bildungsgange nun, den wir, eben durch die aus ihm hervorgegangene Kunstblüthe, um so mehr für gesichert halten sollten, tritt uns plötzlich, scheinbar unerwartet, ein völliger Umschwung der ganzen Kunstrichtung entgegen. Wenn auch nicht die ganze, doch die beste Kraft des bildenden Triebes sehen wir nun dahin gerichtet, die mannigfachen leidenschaftlichen Bewegungen des menschlichen Gemüthes in den Tönen abzuspiegeln; geistreiche Männer eifrig bemüht, den bis dahin verfolgten Weg als einen falschen, die bisherigen Formen der Darstellung als mangelhafte zu schildern, von ihnen mit beredten Worten abzumahnen. Die inneren und äufseren Ursachen dieses Umschwunges aufzusuchen, ein Bild des neuen Strebens in der Kunst vorüberzuführen, ist die Aufgabe, die wir in den folgenden Blättern zu lösen versuchen.

Eine innere Nothwendigkeit seiner Erscheinung findet dieser Umschwung bereits in dem Wesen der Tonkunst. An die Zeit geknüpft, an den beweglichsten, flüchtigsten Stoff, scheint sie durch diese Bedingungen ihres Daseins schon auf die Darstellung des Beweglichen geführt zu werden; und schliefst sie der Rede sich an, wo anders findet sie dieses Bewegliche in derselben, als in dem Ausdrucke des Spieles menschlicher Gefühle und Leidenschaften? Ein innerer Trieb hatte Cyprian de Rore dahin geführt, den in sich geschlossenen Kreis der Darstellungsformen für die heilige Tonkunst, die Kirchentöne, in seiner Chromatik zu durchbrechen; das dunkle Bewufstsein, die Leidenschaft, das Schrankenlose, in ihrer Darstellung an jene Formen nicht wesentlich gewiesen, dürfe sie als genügend, als bindend nicht anerkennen. Ja, die Entwickelung der heiligen Tonkunst selbst, wir dürfen es nicht leugnen, hatte diesen Umschwung mittelbar vorbereitet. In freundlichem Hinneigen zu dem Volksgesange, zu den freien, anspruchlosen Hervorbringungen des bildenden Triebes in verschiedenen Lebenskreisen, hatte sie sich gestärkt und erfrischt, eine neue, tiefere Bedeutung ihrer Schöpfungen erlangt. Das Lied freilich — schon die gleichmäfsig durch dasselbe wiederkehrende, in sich bestimmt gegliederte Form bestätigt es — ist der Regel nach mehr Darlegung einer bleibenden Stimmung des Gemüthes, als leidenschaftlicher Ergufs; dennoch klingt häufig eine Erregung solcher Art, näher oder ferner, in ihm an, und leiht ihm Gestalt und Farbe. Die heilige Tonkunst auf der anderen Seite war, ihrem innersten Wesen zufolge, bestrebt, jeden Anklang irdischen Gefühls, zwar nicht zu vernichten, doch zu heiligen, ein solches auf den Born alles Lebens, und also auch den seinigen, zurückzuleiten, sein unruhiges Treiben und Bewegen zu beruhigen und zu schlichten, in der Sehnsucht die Erfüllung, in der Demuth die Verklärung, in dem Gebete die Erhörung zugleich erklingen zu lassen; aber den Keim jener, nach einer andern Seite sich hinneigenden Entwickelung trug sie dennoch nothwendig in sich, ja sie hatte ihn selber in sich aufgenommen. Eine Weile hatte die so mächtig erwachte Richtung auf das Innere, Geistige, den Kunsttrieb völlig durchdrungen und geheiligt, auf seine Hervorbringungen ihre ganze Macht geübt: nun wollte er auch nach allen Seiten hin sich offenbaren. Mannigfach, melodisch und harmonisch, hatte das Lied sich entfaltet, die Kraft des Rhythmus war in dieser Entfaltung zur Anschauung gelangt, der gewonnenen Beweglichkeit, als ihres eigensten Wesens, wollten die Töne sich erfreuen, der beginnenden, neuen Kunstrichtung hatte die bisherige selber ihre Schwingen geliehen. Daneben wirkte noch manches Aeufsere, in dem neu erwachten Streben einen Anknüpfungspunkt findend, mittelbar und unmittelbar, es zu kräftigen und zu fördern.

Wie neben dem Hinneigen zum Volksgesange die wachsende Bekanntschaft mit dem klassischen Alterthume zur Ausbildung der Rhythmik gewirkt, haben die vorangehenden Blätter bereits angedeutet; wir haben darin die belebende Kraft dieser Kunde kennen gelernt. Nun sehen wir sie auch mittelbar wirksam die neue Kunstrichtung zu fördern, indem sie der bisherigen Gegner erweckte. Seit der ersten Eroberung Constantinopels durch die Abendländer zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, hatte in Italien neben dem beginnenden Aufschwunge der bildenden Künste, auch die Kenntnifs des Schriftwesens der alten Griechen sich allmählig verbreitet. Seit der zweiten Einnahme dieser alten Kaiserstadt durch die Osmanen in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, sehen wir durch geflüchtete Griechen, durch Handschriften, deren sie in bedeutender Menge und Wichtigkeit nach Italien bringen, eine allgemeine Lust erwachen, das griechische Alterthum in seinem ganzen Umfange zu erforschen, ja, die Blüthe, deren es einst sich erfreute, der Gegenwart anzueignen, die Gestalt einer längst vergangenen Zeit zurückzuführen. Der Verbreitung allgemeiner Kunde davon diente die um dieselbe Zeit ungefähr erfundene Buchdrucker-

kunst, die am frühesten mit dazu angewendet wurde, Schriften der Alten, oder ihre Uebertragungen zu vervielfältigen. Das Lehrgebäude der neuern Tonkunst, wie wir in dem Vorigen gesehen haben, ruhte zum grofsen Theile unzweifelhaft auf Ueberlieferungen aus dem griechischen Alterthume; doch waren diese meist nicht unmittelbar aus den Quellen geschöpft. Desjenigen zu geschweigen, was man über die Tonkunst nebenher aus den vor allen geehrten Schriften des Plato und Aristoteles erfahren konnte, was ein heiliger Kirchenvater, Augustinus, (freilich meist nur in rhythmisch-metrischer Hinsicht) darüber lehrte, was von anderen, am meisten gelesenen, vornehmlich lateinischen Schriftstellern darüber berichtet wurde, war es hauptsächlich Boëthius, dessen fünf Bücher von der Tonkunst die Tonlehrer bis zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts, ja noch bis in die erste Hälfte des folgenden hinein, fast ausschliefslich über die Grundsätze der alten Musiker (des Aristoxenus, Ptolemäus, Nicomachus zumal) unterrichteten. Diese Schrift, in den Jahren 1491 — 1499 zu Venedig durch den Druck allgemeiner bekannt gemacht, regte die Lust an dem auf die Tonkunst gerichteten Theile der Alterthumsforschung wiederum lebhaft an, führte in das Einzelne der alten Tonlehre genauer ein, ohne jedoch, da es an ächten Beispielen griechischer Tonkunst mangelte, eine lebendige Anschauung derselben gewähren zu können; vorzüglich aber leitete sie das allgemein in Beziehung auf das griechische Alterthum erwachte Streben nunmehr auch dahin, die Tonkunst der Gegenwart als auf die alte gegründet, ihre Blüthe als eine in dem Sinne derselben entfaltete darzustellen, oder, sollte sie ihre wahre Blüthe noch nicht erreicht haben, ihr den Weg vorzuzeichnen, wie sie dazu gelangen könne. Langsamer daneben schritt die Forschung in den unmittelbaren Quellen der alten Tonlehre fort. Um 1498 zwar, ebenfalls zu Venedig, gab Georg Valla eine (freilich sehr ungenaue) lateinische Uebertragung von des Euklides Einleitung in die Harmonielehre (ἐιςαγωγὴ ἁρμονίκη) heraus, unter dem Namen des Cleonidas; doch es verging die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, ehe auch die übrigen alten Tonlehrer zugänglich wurden. Noch Glarean (um 1547) kennt unmittelbar kaum einen andern Gewährsmann als den Boëthius für alles was er von der ältern Tonkunst lehrt, wie für dasjenige wodurch er die Begründung der neuern auf jene darzuthun bemüht ist. Vor Erscheinung seines Dodecachords hatte die Ausgabe und lateinische Uebertragung von Plutarchs (oder wessen er sein mag) Commentar über die Tonkunst durch Carl Valguglio (Venedig 1532) die Kenntnifs derselben erweitert, doch meist nur Geschichtliches darüber gewährt. Erst um 1562 erschienen des Aristoxenus und Ptolemäus Schriften nebst einem Fragmente des Aristoteles in einer lateinischen Uebersetzung durch Gogavino del Grave zu Venedig, und, so unvollkommen diese auch sein mochte, von diesem Zeitpunkte an, kann man behaupten, waren dem Zeitalter die Mittel gewährt, die Tonlehre der Griechen unmittelbar näher kennen zu lernen, mit Sicherheit in derselben weiter zu forschen. Allein die allgemeinere Bekanntwerdung des Aristoxenus, des vorzüglichsten unter den auf uns gekommenen Tonlehrern der Griechen, fiel in eine Zeit, in welcher die in rascher Entwickelung begriffene neuere Tonkunst bereits in derselben weit fortgeschritten, das Zeitalter der früheren niederländischen Meister schon vorüber, das Erwachen lebendiger harmonischer Entfaltung durch italienische und spätere flandrische Tonkünstler herbeigekommen war; wo Palestrina, Orlando Lasso, Andreas Gabrieli, bereits in voller Blüthe standen. Einer inneren Nothwendigkeit zufolge, vollkommen naturgemäfs, hatte diese Entwicklung stattgefunden, deren Bild wir zuvor hinzuzeichnen versuchten; ihre Rechtfertigung fand sie deshalb in sich selbst, das Anerkentnifs, ja die Begeisterung der Zeitgenossen konnte den erwähnten grofsen Meistern die sicherste Bürgschaft dafür geben, dafs sie auf dem rechten Wege begriffen waren. Eben darum aber war es auch ein vergebliches Bestreben, in der Lehre einer früheren, in völlig anderem Bil-

dungsgange begriffen gewesenen Zeit eine anderweitige Gewähr dafür zu suchen; ein verderblicher Irrthum, die Kunst der Gegenwart für eine abgewichene und entartete zu erklären, in der willkührlichen Voraussetzung, auch unter durchaus verschiedenen Bedingungen könne eine Blüthe geistigen Lebens immer nur in derselben Gestalt wieder zurückkehren. Den einen, wie den andern Irrthum finden wir in jenen Tagen weit verbreitet: beide, obgleich aus derselben Quelle entsprungen, dennoch in dem verschiedenen Urtheile, das ihnen zufolge über die Tonkunst der Gegenwart sich bilden mufste, einander schroff entgegengesetzt, die in dem einen oder dem anderen Befangenen eben defshalb oft auf das feindseligste entzweit. So sehen wir ***Zarlino*** und seinen Schüler ***Vincenzo Galilei***, in heftigster Fehde verwickelt, einander gegenüberstehen. In jenem gab das gekränkte Gefühl des Lehrers dem Streite Schärfe, so dafs er über des Schülers Undankbarkeit wiederholt sich beklagt, ja in seinem Zorne so weit gegangen sein soll, die Bekanntwerdung von Galilei's Gesprächen über alte und neue Tonkunst [1]) auf Schleichwegen zu verhindern; nicht mindere Bitterkeit lieh der Entzweiung andererseits das beleidigte Selbstgefühl, die verletzte Ueberzeugung des Schülers, von welcher durch ein Machtwort seines bisherigen Lehrers abzulassen er sich nicht bewogen finden konnte. Wir verdanken bei Gelegenheit dieses Streites dem Zarlino manche wichtige, anziehende Mittheilung aus dem reichen Schatze seiner vieljährigen Erfahrung, die Ergebnisse mancher, um seinetwillen angestellten Forschung; dem Galilei die erste Bekanntmachung von drei altgriechischen Hymnen (an die Muse, den Apollo und die Nemesis) deren Mittheilung, seinem Berichte zufolge, er einem edlen Florentiner verdankte, der sie einer alten griechischen Handschrift im Besitze des Cardinals St. Angelo zu Rom genau nachgezeichnet haben wollte, einer Handschrift, die zugleich des Aristides Quintilianus und Bryennius Abhandlung über die Tonkunst enthielt. Allein, wenn hienach nicht unfruchtbar für Geschichte und Wissenschaft der Tonkunst wie für Alterthumsforschung, blieb dieser Streit, eben weil beide Gegner in einem, aus gleicher Quelle stammenden Irrthum begriffen waren, einer Schlichtung unfähig, um so eher also die Hartnäckigkeit und Unversöhnlichkeit der Streitenden zu erklären. Denn nicht defshalb stand Zarlino seinem Schüler entgegen, weil dieser, wie es überhaupt seine Zeit liebte und er selber es that, die Tonwissenschaft und Kunstübung auf die Alten zurückführte, sondern weil er, bei scharfem Verstande, und eifriger Forschung in den eben damals zugänglicher gewordenen alten Tonlehrern bald entdeckte, wie wenig die Kunstübung der Neuen den Vorschriften der Alten entspreche, verkennend dabei freilich, dafs, eben weil jene auf ganz verschiedenem Wege, einem ganz andern Ziele zustrebend, sich gebildet hatten, Uebereinstimmung unmöglich sei, Abirren also, wo von Anbeginn etwas ganz Anderes erstrebt worden, nicht gedacht werden könne; Zarlino dagegen jene Uebereinstimmung an Beispielen der besten Meister seiner Jugendzeit nachzuweisen bemüht war, an denen er sie eben so wenig aufzeigen konnte, als uns die Ueberzeugung gewähren, die bedeutende Abweichung, deren Dasein er bei seinen jüngern Zeitgenossen nicht zu leugnen vermochte, rühre nur von deren Entartung her. Die Folgezeit zwar hat für Zarlino entschieden, da er, wenn auch befangen, doch auf der Seite seiner Zeit und der lebendigen Fortbildung der Kunst stand, und nur einseitige Beschränktheit Behauptungen unbedingt rechtfertigen konnte wie jene seines Gegners: dafs die neuere Tonkunst von den Gelehrten verachtet, von dem Pöbel allein geschätzt sei: dafs der Tonkünstler, der allgemein herrschenden Unangemessenheit und Nüchternheit des Ausdrucks zu entgehen, und ihn neu zu beleben, den Schauspieler, ja kindische Possenreifser zu Mustern nehmen müsse; dafs die künstliche

---

[1]) *Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa contra Giuseppe Zarlino. Firenze* 1581.

kanonische, fugirte Setzweise eine barbarische Erfindung späterer Zeit, und durchweg verwerflich sei. Allein die aufgeregte Stimmung der Zeitgenossen, von denen kaum Einer in diesem Kampfe des Alten und des Neuen partheilos blieb; die einem leise vorbereiteten Umschwunge nicht ungünstige Zeitrichtung, welche in der Zurückführung des goldenen Zeitalters der Alten die Erneuerung der Kunst hoffte; die Stimmen geistreicher Wortführer dieser Richtung, welche die anscheinend auffallendsten Behauptungen ihrer Parthei mit Ruhe, selbst einer Art Gründlichkeit zu vertheidigen wufsten, gewannen dieser bald die Oberhand. Der vielstimmigen Musik, sagte man, [1]) stehen die gröfsesten Schwierigkeiten entgegen. Die Sänger haben einer auf den andern zu merken, damit keines Gesang durch den des andern unterdrückt oder verdunkelt werde. Noch viel schwieriger ist die Vereinigung mehrer Instrumente. Es giebt deren, welche die verschiedenen Stufen der Tonleiter nach beliebig veränderten Verhältnissen hervorzubringen vermögen, als da sind Zinken, *(cornetti)* Posaunen, Fagotte; andere, bei denen die Griffe zwar bestimmt sind, aber eine Veränderung der einzelnen Tonstufen durch wechselnde Lage der Hand zulassen (wie Lauten und Violen;) andere, bei denen jene Griffe nach Verhältnissen der Halbtöne, abweichend von den dort angewendeten, geordnet sind, eine Veränderung aber nicht gestatten, weil bei jedem Griffe eine nach solchen Verhältnissen unveränderlich abgestimmte Pfeife oder Saite ertönt; wie Orgeln oder Klaviere. Ist es nun auch möglich, die erste und zweite, die erste und dritte dieser Arten von Instrumenten mit einander zu verbinden, weil die erste allen Tonverhältnissen sich anzuschmiegen vermag: wie schwer, ja unmöglich ist es, solche Instrumente wohleinstimmend mit einander zu vereinigen, deren Bau nach völlig abweichender Bestimmung der Tonverhältnisse eingerichtet ist, auch wenn wir zugestehen, dafs die eine Art derselben eine Abänderung jener Verhältnisse möglicherweise zuläfst? So ist die neuere Tonkunst, die vielstimmige, ein Gemisch verschiedenartiger, mit Mühe in Uebereinstimmung zu bringender Bestandtheile; und haben wir endlich diese Uebereinstimmung erreicht, wird sie die mächtigen, gewaltigen Wirkungen erreichen, welche wir der alten nachgerühmt finden? oder, hätte sie jemals etwas dem Aehnliches erreicht, würden wir nicht gestehen müssen, sie habe mit einem bei weitem gröfseren Aufwande von Kräften nur dasjenige zu Stande gebracht, was jene auf viel einfacherem Wege zu erreichen wufste? Worin aber hat sie Gleiches geleistet? haben wir Beispiele, dafs sie die Sitten gemildert, Thränen hervorgelockt, Wuth entflammt und gestillt, die eheliche Treue erhalten, ja, verderbliche Krankheiten geheilt habe? Freilich gab es damals nicht so viele, aber desto gründlichere Tonkünstler; man verflocht nicht so viele verschiedene Gesangsweisen, so viele Arten Instrumente und Stimmen, so viele Harmonieen. Dichter und Tonkünstler waren einer, eine daher auch beide Künste, und nirgend fand man jene Verschiedenheit des Sinnes, in welcher wir heut zu Tage den Gesang neben dem Gedichte einher gehen, den einen das andere aufheben sehen. Was sollen wir zu jener Mischung sagen, deren man sich in unsrer Zeit bedient, wo der Gesang der einzelnen Stimmen verschiedenen Klanggeschlechtern, verschiedenen Tonarten angehört, wo der Eine langsam, der Andere schnell singt, der Eine tief, der Andere hoch, der Dritte in den Mitteltönen, der Eine nach harmonischer, der Andere nach arithmetischer Theilung der Octave, der Eine jene, der Andere eine verschiedene Sylbe ausspricht? Wahrlich, nur Lärm, nicht geordnete Harmonie, nur Verwirrung, nicht Wirkung kann daraus entstehen. Ist die neuere Tonkunst reicher durch mannigfaltigen Zasammenklang, so ist es die ältere unbezweifelt durch den Genufs, den sie den Hörern gewährte, und die ihr inwohnende Kraft über die Gemüther.

---

[1]) *Vergl. Artusi imperfezzioni della moderna musica. Rag. I.* 13 — 15.

Was gegen diese Ausführung eingewendet, was zum Schutze der damaligen Kunstrichtung gesagt werden könnte, ist in den vorangehenden Blättern, welche das Wesen und die Bedeutung derselben darzustellen versuchten, bereits gesagt worden. Hier liegt uns ob, dieser Ansicht, und demjenigen, was sie zu begünstigen diente, näher nachzuforschen, sie in ihrem inneren Zusammenhange und ihrem Einflusse auf die Kunstübung zu betrachten, nicht sie zu bestreiten. Was sie an der Tonkunst der Gegenwart vorzüglich vermifste, die Kraft über die Gemüther, sie zu entflammen und zu beruhigen, durch die Sinne auf den Geist und durch diesen selbst wiederum auf den Leib zu wirken, Bewegung, gewaltige Anregung vor allem; es verräth uns leicht, wohin der Bildungsgang jener Kunst sich zu wenden begann. Und diesen Wünschen, diesen Ausstellungen, lauter geworden durch die vermehrte Kunde des Alterthums, stellte auf überraschende Weise, noch zu einer Zeit, wo an die Stelle sinnreicher Stimmverwebung bereits harmonische Entfaltung getreten war, wo die Kirche ihren herrlichsten Schmuck durch die in diesem Sinne neu aufgeblühte Tonkunst empfangen hatte, zu einer Zeit, in welcher der vielgepriesene Erneuerer und Retter der kirchlichen Tonkunst, Palestrina, diesen Namen bereits erworben hatte; es stellte zu einer solchen Zeit sich der Einspruch der Kirche ihnen aufs neue zur Seite, und gab durch ihr Ansehen ihnen mittelbar gröfseres Gewicht.

In der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hören wir Lindanus, Bischof zu Rüremonde, nicht geringer gegen die kirchliche Tonkunst seiner Tage eifern, als jene Männer, deren tadelnde Stimmen zu Anfange jenes Zeitabschnittes wir früher vernommen haben; wir hören ihn eine vergangene, bessere Zeit (wenn auch nicht die des griechischen Alterthums) zurückwünschen. Jene oft schon erwähnte Verordnung des Papstes Johannes XXII. vom Jahre 1322 will er hergestellt wissen; nichts könne ruhmwürdiger festgesetzt, heilsamer erneuert werden; Hülfe werde nur geleistet, wenn dieser Verordnung, wie unzähligen andern, mit heiligem Sinne und Klugheit ersonnenen und entworfenen, strenger Gehorsam geleistet werde. Auf eine Zeit deutet er sodann, wo der Kirchengesang durch grofse Meister auf würdige Weise geschmückt worden sei. „Die Trefflichkeit des Gregorianischen Gesanges," sagt er, „erkannten diese edlen Meister, welche durch jenes gallische Gegirre noch nicht verdorben waren, freudig an: um den Kirchengesang als die Grundlage schmiegten und rankten sich ihre Motetten gleich dem Epheu; der Gesang, schmeichelnd durch den Zusammenklang mannigfaltiger Weisen, sollte dem Inhalte der Worte durch seinen Ausdruck entsprechen. Dessen sind die Häupter der Tonkunst in unseren Tagen durchaus unkundig, jene Componisten, wie sie mit einem eigenthümlichen Namen bezeichnet werden: wer nur wollte unsere Tonkunst mit jener alten vergleichen? — Durch kriegerische Klänge, ja Tanzweisen, werden die heiligen Gesänge entweiht, durch buhlerische, unzüchtige Weisen besudelt. — Oft wenn ich dem Gottesdienste beiwohnte, und auch noch so aufmerksam lauschte, was wohl möge gesungen werden, war ich nicht im Stande das Wort zu vernehmen; so war durch Wiederholung der Sylben, Vermischung der Stimmen, durch Geschrei alles in einander gewirrt." — Nicht eben Schmucklosigkeit (so zeigt uns die nähere Erwägung dieser Klagen) war es, welche der eifernde Bischof von der kirchlichen Tonkunst verlangte, sondern Verständlichkeit des Wortes, Klarheit der alten, überlieferten Kirchenweisen; die Tonkunst in der Kirche sollte nicht aufhören, sie sollte anders werden; ernster, — wie er selber späterhin sagt, — der Sache angemessener, und, könne es sein, der Rede mehr sich nähernd als dem Gesange. Hierin nun finden wir die kirchlich Gesinnten, mit den auf das griechische Alterthum sehnsüchtig Zurückschauenden in völliger Uebereinstimmung, dieselbe Forderung, wenn gleich in verschiedenem Sinne, in Beider Munde: unbewufst die Einen den Andern eine Stütze. Das Wort des Dichters war Jenen,

das heilige Wort, wie es in dem alten Kirchengesange in verklärter Gestalt erschien, Diesen das kostbare Juwel, die Tonkunst nur die Fassung: nur es schmücken dürfe sie, seinen Glanz mehr herausheben, nicht etwas für sich sein wollen, am wenigsten eine Auslegung durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel. Sie möge (um bei Lindan's Bilde zu bleiben) an der alten Kirchenweise hinaufranken, wie der Epheu um das Gebäude, dem er eine frische grüne Umhüllung leihe, ohne seine Gestalt zu entstellen, ohne auch nur ein Bestehen zu haben als durch dasselbe. Gerechtfertigt war bei dieser Ansicht der Eifer gegen die Kunst des Contrapunktes von beiden Seiten. Nun aber schauen die Einen wie die Andern sehnsüchtig zurück nach einer vergangenen, bessern Zeit. Lindanus bezeichnet uns diese nicht genauer. Schwerlich meint er mit Bewufstsein das Zeitalter der früheren Meister niederländischer Schule; denn in viel höherem Maafse als bei seinen Zeitgenossen fanden bei ihnen jene Gebrechen statt, gegen welche er eifert. Kaum ist zu glauben, dafs er auf Franco von Cölln und dessen Zeitgenossen deute; eben gegen sie war jene Verordnung des Papstes Johannes XXII. gerichtet, die er erneuert, auf welche er streng gehalten wünscht. Geringe Wahrscheinlichkeit endlich hat es, dafs er die rohe, unbeholfene Vielstimmigkeit des Guido oder Hucbald habe zurückwünschen können. Zwar erinnert eben sie an jene Verordnung, die nur hin und wieder an hohen Festtagen Octaven und Quinten auf melodische Weise neben dem einfachen Kirchengesange gestatten will: wie wenig aber entspricht ein Schmuck dieser Art jenen Forderungen die er selber aufstellt! So, während er mit Sehnsucht in eine frühere Zeit zurücksieht, nicht wie sie jemals wirklich gewesen, sondern wie er sie sich denkt, schiebt sich ihm unvermerkt das Bild der Kunst unter, wie sie in seinen Jugendtagen heranblüthe. Denn schmückend, umkleidend, hatten die älteren niederländischen Meister oft alte Kirchengesänge zur Grundlage ihrer Tongebäude gemacht; die ganze ältere Tonkunst (auch abgesehen von einem Kirchengesange als Grundlage) war durchgängig in diesem Sinne geübt worden. Durch den Einflufs seiner Zeit, ihm selber unbewufst, befangen, während er mit dem regsten Eifer ihre Mifsbräuche schilt, vermag er doch von der Kunst, die er reinigen und neu gestalten will, kein anderes Bild zu gewinnen als ein der Zeit entsprechendes, das seine Anforderungen endlich von selbst wiederum aufhebt. Dafs ihm die Verklärung des Volksgesanges durch die Kirchenverbesserung, seine Rückwirkung auf die gesammte heilige Tonkunst, fremd geblieben, dafs er, was ihm von dessen Eintritte in die Kirche bekannt geworden, nicht anders ansieht, als jene ältere, verkehrte Art seiner Anwendung, dafs er dagegen als Entweihung, Besudelung des Heiligthumes streitet, ist in seinem Sinne erklärlich, zum Theil lobenswürdig. Die Freunde des griechischen Alterthums andererseits wissen genau zu bezeichnen, wann die bessere Zeit gewesen, welche sie zurück wünschen; aber die damalige Gestaltung der Kunst kennen sie nicht, denn nur vereinzelte Töne sind aus derselben zu ihnen hinübergeklungen. Sie haben nur Vorschriften über die Kunstübung, und wissen aus der Gegenwart nach denselben nur auszuscheiden, was ihnen widerspricht. Aber sie wollen auch schaffen, aufbauen. So tritt wiederum, während sie damit beschäftigt sind, ohne dafs sie es wissen, die Zeit und ihr naturgemäfser Bildungsgang in ihre Rechte, und unter ihren Händen entsteht ein völlig Anderes als sie erstrebt haben.

Aber, nicht allein ihrer allgemeinen Ansicht, auch manchen billigen, zeitgemäfsen Forderungen, welche sie aufstellen, widerspricht Vieles in dem damaligen Zustande der Tonkunst, der weltlichen zumal, und dient dazu sie in ihrer Ansicht zu befestigen, und derselben Anhänger zu gewinnen. Die mehrstimmige Behandlung, von der Kirche übertragen auf die weltliche Tonkunst, ist jener zwar natürlich, unentbehrlich; immer die Gemeine, eine Mehrheit, hat der Chor zu vertreten; und selbst, wenn er im Namen eines Einzelnen weissagend, verkündend auftritt, ist es allezeit eine Stimme, die im Herzen

Aller lebendig wiederklingt; das Loblied, die Bitte eines früher seelig Vollendeten, tönt nicht minder hervor auch aus der Gemeine, deren inniges Band mit dem Heimgegangenen wirksam fortdauert. Wie aber ziemt die chormäſsige Behandlung den meisten weltlichen Gesängen? Muſs nicht der Ernst der Liebesklagen, von einem tieferen Chore, der den Liebenden, gegen einen höheren, der die Geliebte in einem sogenannten Gespräche vorstellt, je mehr er an kirchliche Gesänge erinnert, uns Lächeln erregen statt Mitgefühl, wenn er eine ganze Gemeine preſshafter Liebender und spröder Geliebten uns vorüberzuführen scheint? Die Aushülfe, in beiden Chören nur eine Stimme singen, die andern durch Instrumente vertreten zu lassen, ist nur ein dürftiger Nothbehelf, da die ganze Art der Behandlung der einzelnen Stimmen dadurch nicht verändert wird. Das Lächerliche aber ist allezeit eine gefährliche Waffe gewesen, wo es sich zur Bekämpfung dessen darbot, was man beseitigt wünschte. Vielen Formen der Dichtkunst ferner, zumal der italienischen, scheint, wie kunstreichere, musikalische Behandlung im Allgemeinen, so vorzüglich die damals übliche zu widersprechen. Es sind alle diejenigen, in denen der Gedanke einer gewissen künstlichen Reimverschränkung gleicher oder ungleicher Zeilen sich fügt, in ihr sich erst gestaltet, wo sie eigentlich schon die mit ihm eng verbundene Musik ist; der gemessene Schritt der Octave, der feierlich groſsartige der Terzine, die künstlich zugespitzte Form des Sonetts, oder jenes zarte Spiel mit wiederkehrenden Anklängen bestimmter Worte und ihres Sinnes in der Sestine. Alles dieses entzieht sich der Tonkunst, die, wenn sie es ergreifen will, die dichterische Form erst zerstören, eine gänzliche Umbildung beginnen muſs. Dennoch haben im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts die gröſsesten Tonmeister an jenen Formen sich versucht, eben in dem Sinne, in welchem die heilige Tonkunst durch sie zu schönerer Blüthe sich entfaltet hatte. Nirgend konnte wohl die tiefsinnige, herrliche Kunst des Contrapunktes sich weniger an ihrer Stelle finden, als eben hier, nirgend den Namen „Zerstörerin der Poesie" mehr verdienen, nirgend ein Irrthum der Besten der Zeit den Gegnern ihrer Art und Kunst einen mehr willkommenen und sicheren Beweis in die Hand geben, daſs bei ihnen die Einheit der Dicht- und Tonkunst, der gepriesene Vorzug der alten Musik, fehle; sie also (geschweige denn der sie umgebende Haufe geringerer Tonkünstler) dem allgemein zu erstrebenden Ziele durchaus fern ständen. Ein auffallendes Beispiel eines solchen Fehlgriffs wurde eben zu Florenz gegeben, von wo aus die neue Kunstrichtung über ganz Italien sich verbreitete, bei einer feierlichen Gelegenheit, und zu einer Zeit, von welcher an wir die auf jene Richtung hindeutenden Regungen lebendiger erwachen sehen; ein hinreichender Grund sie auch dadurch mit geweckt zu glauben.

Bianca Capello, eine edle Venedigerin von ausgezeichneter Schönheit und Anmuth, aus ihrer Vaterstadt einst mit einem Florentiner geringen Herkommens entwichen, dann, nach einer Reihe beinahe romanhafter Ereignisse durch plötzlichen Glückswechsel von dem Senat Venedigs als Tochter der Republik erklärt und dem Groſsherzoge Franz Medici von Toscana vermählt, veranlaſste einen groſsen Theil des ihr verwandten venedischen Adels den Festen ihrer Vermählung in Florenz um 1579 beizuwohnen. Eine ungewöhnliche Pracht, in welcher die Gäste mit den Einheimischen wetteiferten, sinnreiche Erfindungen mannigfaltiger Art, bezeichnen diese Spiele; auch die Tonkunst nimmt eine ausgezeichnete Stelle dabei ein. Die meisten Höfe Italiens, ja der kaiserliche, hatten ihre vorzüglichsten Tonkünstler nach Florenz gesendet [1]); Venediger und Florentiner von hoher Geburt oder groſsem Rufe in der Kunst sehen wir mit einander in die Schranken treten: so Maffio Venier venedischer, Pier Strozzi florentinischer

[1]) *Galluzzi, storia del Granducato di Toscana Lib. IV. Cap.* 4.

Seits, so Alessandro Strigio in des Grofsherzogs Diensten, und Venedigs berühmten Claudio Merulo. Vier venedische und zwei fremde Meister hatten gemeinschaftlich eine für diese Gelegenheit gedichtete Sestina durch ihre Töne zu schmücken übernommen, je einer von ihnen eine Stanze, der letzte auch die sogenannte *chiusa*, die das Ganze noch einmal zusammenfassenden Schlufszeilen. Alle diese Tonkünstler gehörten zu den berühmtesten ihrer Zeit: ***Claudio Merulo***, ***Andreas Gabrieli***, Organisten an den beiden Orgeln der Marcuskirche zu Venedig; ***Vincenz Bell'aver***, des letzten Helfer; ***Balthasar Donat***, später Zarlino's Nachfolger im Amte des Sängermeisters daselbst, damals ihm zur Seite gestellt; ***Orazio Vecchi*** aus Mailand, damals zu Modena; ***Tiburzio Massaini*** aus Cremona, um jene Zeit Capellmeister an der Kirche Sta Maria del Popolo zu Rom, dann am Hofe Kaiser Rudolf's des Zweiten. An den Namen der Königin des Tages, ***Bianca***, der jedoch erst in der letzten Stanze wirklich erscheint, bis dahin durch „***Alba***" vertreten wird, — der erste helle Schimmer des anbrechenden Tages — reiht sich das ganze zarte Spiel der Sestina. „Sie schreitet einher," heifst es in ihr, „die Gefeierte, im reichen Gewande von Gold, das Haupt mit Rosen bekränzt; an den Ufern des Arno will sie ruhen; sie ist die Botin eines schönen Tages, der an diesem Himmel aufgehen soll." So sind denn „***alba***, ***oro***, ***rosa***, ***Arno***, ***giorno***, ***cielo***" die in verschiedner Folge anklingenden Worte, welche die sechs sechszeiligen Stanzen bilden, die endlich in den drei Zeilen des Schlufssatzes ihre Krone finden. „Vor dem lieblichen Morgenschimmer erbleichen die Sterne am Himmel, die Sonne erwartend, dafs sie die Höhen des Apennins vergolde, die himmlischen Rosen des Morgenroths in dem Arno spiegle; Alles erblüht, glänzt, duftet bei ihrem Anblick, Italia selbst ruft ihren Seegen herab auf die holde Erscheinung: sie selber, die Gefeierte, die den Namen des Tagesschimmers führt, Bianca und Alba, wie sie geschmückt ist mit dem goldenen Gewande, mit den Rosen des Hauptes, ist Morgenröthe zugleich, Sonne und Tag." Und nun, wie erscheint alles dieses in dem Gesammtwerke jener Tonkünstler, deren jeder eine dieser Stanzen zu setzen übernommen? Das Wechselspiel des Klanges der Endworte jeder Zeile, und ihres Sinnes, ist ganz verloren gegangen, mit ihm aber auch der eigenthümliche Reiz des Gedichtes, ja, sein ganzes Wesen. Es sind sieben contrapunktische Sätze, im Sinne jener Zeit wacker gearbeitet, unter sich aber ohne allen inneren Zusammenhang, ohne alle wesentliche Beziehung; nach einem Mittelpunkte gemeinsamer und doch eigenthümlicher Auffassung sucht man vergebens. Dieselben Kunstmittel sind angewendet, dieselben Formen der Darstellung, wie in den geistlichen Gesängen jener Zeit; wenn aber in diesen eben jene trefflichen Meister eine wahrhaft begeisterte Seele, ein inniges Ergreifen des Wesens der Töne offenbarten, wenn sie tiefe, bedeutungsvolle Beziehungen der Tonarten enthüllten, so ist von allem diesen hier gar nichts vorhanden.

Ein ruhiger Beobachter und Forscher — könnte eine in irgend einer Beziehung rasch vorwärts dringende Zeit einen solchen besitzen — würde an einem so auffallenden Beispiele verkehrter Behandlung sich überzeugt haben, dafs nicht die Kunst des Contrapunktes an sich, sondern ihre fehlerhafte Anwendung verwerflich sei, dafs es Formen der Darstellung von bedingter Vortrefflichkeit gebe, darum aber auch von beschränkter Anwendbarkeit; er würde gefunden haben, dafs die Tonkunst, allseitiger in Anspruch genommen als bisher, auch neuer Darstellungsformen, neuer Kunstmittel bedürfe; dafs ihr Streben nicht schrankenlos nach allen Seiten hin gehen dürfe, sondern durch nothwendige Grenzen gebunden sei; dafs, je mehr eine Kunst von einer ihr nahe verwandten bereits in sich aufgenommen habe, je näher sie der gemeinsamen Grenze getreten sei, um so mehr diese dann als wesentliche Schranke sich offenbare, und eine wahrhafte Verbindung beider unmöglich mache; dafs endlich Aufgaben vorkommen könnten,

deren Lösung unmöglich, die der Künstler zurückzuweisen verpflichtet sei. Uns, die wir jene ganze Zeit und ihre Bestrebungen zu überschauen vermögen, drängt sich die Wahrheit dieser Bemerkungen überzeugend auf; den Anhängern der damaligen neuen Kunstrichtung trat nur die Wahrnehmung des Ungenügenden der allgemein üblichen Darstellungsform entgegen, und, ohne zu forschen ob die Aufgabe überhaupt eine lösbare sei, oder wenn sie es gewesen, ob ihre Lösung auf dem bisher gewöhnlichen Wege erfolgen könne, verwarfen sie diesen, wie die ganze Richtung der Kunst vor ihnen, gänzlich und unbedingt. Und, dafs wir gerecht sind; gar häufiges Vergreifen damals lebender Meister in Aufgaben, bei denen die herkömmliche Darstellungsform das zunächst hervortretende Unschickliche war, rechtfertigte scheinbar der Gegner strenges Urtheil. Selbst der grofse Orlando Lasso hat zuweilen Schriftworte komponirt, welche, wie sie für die Tonkunst unfruchtbar erscheinen, auch keine kirchliche Veranlassung ihn zu wählen zwang; oder Anekdoten, denen er nichts abgewonnen hat, weil es unmöglich war. So das Evangelium von der Hochzeit zu Cana [1]), in vier Theilen, deren letzter fast allein von den Worten des Speisemeisters ausgefüllt wird: „Jedermann giebt zum ersten guten Wein, und wenn sie trunken geworden sind, alsdann den geringeren; du hast den guten Wein bisher behalten;" so eine Erzählung in lateinischen Distichen, in der ein Spanier, Gast eines niederländischen Kaufmanns, sich wundert, wie die Kunst blühen könne in Flandern, wo man die Männer allezeit trunken und schnarchend finde? und der Wirth ihm entgegnet: eben euer Wein schärft unsere Erfindungsgabe, die eure ist stumpf, denn ihr trinkt Wasser, dasselbe Getränk ihr und eure Eselein! Gern, es ist wahr, leiht sich die Tonkunst dem heitern Scherze, sei es nun dafs sie durch ihr Tonspiel ihn noch beflügle, sei es dafs sie mit den Formen ihres Vortrages eine ernste Gemüthsstimmung ansprechend, die durch widerstrebenden Inhalt des Vorgetragenen getäuschten Hörer zu der entgegengesetzten Stimmung schnell hinüberführe. Wir wollen auch nicht leugnen, dafs der grofse niederländische Meister durch jene früher schon erwähnte, damals in seinem Vaterlande übliche Gewohnheit, die nur mit erhöhter Stimme zu verlesenden Evangelien, dem sonst allgemeinen Kirchengebrauche entgegen, ausführlich musikalisch zu behandeln, habe veranlafst werden können, eben den Bericht von dem ersten Wunder des Erlösers als würdigen Gegenstand seiner Kunst anzusehen und zu wählen, und dafs namentlich der Anfang seiner Betonung durch das kräftig hervortretende Gepräge der mixolydischen Tonart, grofsartig und feierlich erscheine. Allein das der Tonkunst Widerstrebende der Aufgabe hat er nicht zu bewältigen vermocht, ja, in dem letzten Theile seines Gesanges ist er durch Tonmalerei sogar kleinlich geworden; und vollends werden wir jene scherzhafte Erzählung, zu einem Motett von fünf Stimmen und sogar in zwei Theilen ausgesponnen, durch die schwerfällig ernste Art, mit welcher sie auftritt, und dadurch das Unstatthafte ihrer Wahl erst recht an den Tag legt, unter allen Bedingungen unschmackhaft finden müssen.

Dafs die Gegner des Bisherigen, selbst wenn sie es nicht wagten den Namen eines allgemein gefeierten Meisters unmittelbar anzutasten, dergleichen augenscheinliche Mifsgriffe und Gebrechen bei ihren Klagen über die Tonkunst ihrer Tage dennoch vorzüglich im Sinne hatten, ist gewifs. Eben so leuchtet ein, dafs, befangen wie sie waren durch die ganze damals vorwaltende Richtung wissenschaftlicher Forschung auf das klassische Alterthum, durch das Streben nach Wiederbringung jener längst vergangenen Zeit, ihre daraus hervorgegangene Ansicht von der allgemeinen Verwerflichkeit der üblichen Darstellungsformen durch den Einspruch der Kirche gegen die damalige Gestalt der heiligen Tonkunst noch bestärkt werden mufste.

---

[1]) *Vergl. die zu Nürnberg 1587 herausgekommenen: Select. cantion. quas vulgo motetas vocant etc.*

Denn jene Formen, von der Kirche schon als tadelnswürdig erklärt, sahen sie mit oft schneidender Ungehörigkeit auch fast überall auf weltliche Tonkunst übertragen. Dafs endlich jene Gegner, in ihrem unruhigen Streben nach allseitiger Fortbildung der Kunst, des stillen, ruhigen Sinnes ermangelnd, der allein sie gelehrt haben würde, das bis dahin in seinem Kreise mit wahrhafter Vollendung Geleistete recht zu empfinden, und richtig zu würdigen, auch eines gerechten Urtheiles unfähig waren, uns also nicht als Zeugen dienen können gegen die ihren Neuerungen unmittelbar vorangehende Kunst, als Gewährsmänner für die wirkliche Verwerflichkeit dessen was sie verwerfen — alles dieses bedarf kaum einer Erinnerung. Sind wir darüber mit uns einig, so können wir sie nun betrachten in ihren Bestrebungen, das Neue, was sie aufbauen wollen, zu gründen, sie hören, wie sie davon Rechenschaft zu geben sich bemühen; und wir werden uns nicht wundern dürfen, wenn von demjenigen, was sie bekämpfen, Vieles, nur augenblicklich verdrängt und übersehen, dennoch stehen bleibt; wenn ihr eigenes Werk unter ihren Händen sich völlig anders gestaltet, als sie es zu bilden dachten. Diese Betrachtung führt uns auf die Geschichte der Oper, und wenn sie uns für eine Weile von dem Meister, dessen Name an der Spitze dieser Blätter steht, abzuleiten scheint, so wird diese Abschweifung dadurch sich rechtfertigen, dafs wir auch sein Zeitalter, die in demselben vorwaltenden Kunstrichtungen, zu schildern übernommen haben; eine so wichtige, auf seine eigenen Bestrebungen so höchst einflufsreiche Erscheinung daher nicht mit Stillschweigen übergehen, oder sie nur flüchtig andeuten durften.

II. Die Oper.

Zu Florenz, wo die Richtung auf das Alterthum durch die von Cosmus dem Grofsen gestiftete platonische Akademie zuerst eine bedeutende Ausdehnung gewonnen hatte, versammelte sich gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in dem Hause des ***Johann Bardi***, Grafen von Vernio, häufig eine Gesellschaft geistreicher Alterthumsfreunde. Wann sie zuerst sich zusammen gefunden, wird mit Bestimmtheit kaum auszumitteln sein, wahrscheinlich aber war es bereits seit 1580; denn ***Giulio Caccini***, (der Römer genannt) eines ihrer eifrigsten Mitglieder unter den Tonkünstlern, war neben ***Pier Strozzi***, laut Gualterotti's Bericht, schon bei den Vermählungsfeierlichkeiten der Bianca Capello (1579) thätig, er als Sänger, dieser als Componist; in ***Vincenz Galilei's*** Gesprächen über alte und neue Tonkunst, welche 1581 erschienen, treten ***Bardi*** und ***Strozzi*** als Unterredner auf, ein Zeugnifs ihres gegenseitigen nahen Verhältnisses, und ihres gemeinschaftlichen zu dem Verfasser. Mit ihnen und ***Girolamo Mei*** sind die vorzüglichsten Glieder ihres Vereins genannt. Von vielen derselben besitzen wir Schriften über alte und neue Tonkunst, deren Inhalt gewifs häufig in ihren Versammlungen besprochen worden war; von ***Galilei*** die vorerwähnten Gespräche, von ***Bardi*** ein Sendschreiben an Giulio Caccini über alte Tonkunst, und gute Gesangesart, von ***Mei*** eine Abhandlung über die Tonkunst der Alten und der Neuern, 1602 zu Venedig erschienen, wahrscheinlich aber schon um einige Zeit früher verfafst. Doch blieben sie bei diesen Erörterungen und Forschungen nicht stehen; die meisten unter ihnen, in Ausübung der Tonkunst wohl erfahren, suchten auch durch Tonwerke anschaulich zu machen, in welchem Sinne sie Poesie und Musik mit einander vereinigt, auf welche Weise sie die letzte ausdrucksvoller, der Tonkunst der Alten in Bewegung des Gemüthes ähnlicher wünschten. So Galilei, indem er aus Jeremias Klageliedern Einiges, und die Erzählung vom Grafen Ugolin und Erzbischof Rüdger aus dem drei und dreifsigsten

Gesange von Dante's Hölle in Musik setzte; so Caccini durch Composition einer Ekloge des Sanazzaro (*Itene all' ombra degli ameni faggi*) und anderer Gedichte. Ueber die Grundsätze, die er und seine Freunde dabei vor Augen hatten, giebt uns Caccini [1]) selber ausführliche Rechenschaft; seinen eigenen Antheil an dem Erfolge ihrer Bemühungen werden wir später aus dem Ergebnisse derselben richtiger schätzen lernen, als aus seinen Berichten geschehen kann. „Zu der Zeit, (sagt er) als in Florenz die treffliche Gesellschaft des Herrn Johann Bardi, Grafen von Vernio blühte, die nicht nur einen grofsen Theil des Adels, sondern auch die ersten Tonkünstler, geistreiche Männer, Dichter und Philosophen der Stadt vereinte, und ich sie öfters besuchte, habe ich — mit Wahrheit darf ich es behaupten — aus ihren gebildeten Gesprächen mehr gelernt, als durch dreifsigjährige Beschäftigung mit dem Contrapunkt. Denn jene verständigen Herren ermunterten mich allezeit, und überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, dergleichen Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Versmaafs verderbe, die Sylben bald dehnend bald verkürzend, um sie dem Contrapunkt anzupassen, jenem Zerstörer der Poesie (*laceramento della poësia*); sondern der Weise mich anzuschliefsen, die von Plato und andern Philosophen so sehr gelobt werde, indem sie bekräftigen, dreierlei sei in der Musik, die Rede zuerst, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt; einer solchen Ansicht beizustimmen, wenn ich wolle, dafs die Tonkunst in der Hörer Gemüth dringe, und jene wunderwürdigen Wirkungen erzeuge, welche alte Schriftsteller preisen, und die sie bei den Neuern durch den Contrapunkt herbeizuführen aufser Stande sei. — Da ich nun mich überzeugte, dafs Hervorbringungen im Sinne unserer Tage kein anderes Vergnügen bewirken als dasjenige, was durch die Harmonie dem Ohre allein gewährt wird, dafs ohne das Verständnifs der Worte das Gemüth [2]) nicht gerührt werden könne, kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermaafsen einem harmonischen Reden gleich, einzuführen, wobei (wie an andern Orten von mir geäufsert worden) ich eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legte, hin und wieder einige Mifsklänge berührte, den Bafs aber ruhen liefs, ausgenommen da, wo ich, dem gemeinen Gebrauche zufolge, seiner mit den Tönen der durch Instrumente ausgeführten Mittelstimmen mich bedienen wollte, irgend einen Affect auszudrücken, wozu sie allein brauchbar sind." — Erst nach mancherlei Versuchen wohl, wie wir später sehen werden, gestaltete sich dieses Verfahren so, wie es Caccini hier beschreibt; die Richtung jedoch, auf solchem Wege zu finden wohin man strebte, Vereinfachung der Tonkunst, lebendige Aufregung des Gemüthes durch dieselbe, war in dem eng vereinten Kreise bereits von Anfange vorhanden. Es fand sich um jene Zeit nicht selten Veranlassung, auch in gröfserem Umfange die Tonkunst so anzuwenden, wie sie, nach Ueberzeugung der gleichgesinnten Freunde, allein geschickt sei das Gemüth zu bewegen, und mit der Tonkunst der Alten zu wetteifern. So um das Jahr 1585, in welchem die Vermählung der Virginia Medici mit Cäsar von Este zu Florenz gefeiert wurde. Turniere, Mummereien, Ringelrennen, Stiergefechte, wie sie bisher üblich gewesen, wollte der Grofsherzog Franz damals nicht angewendet wissen: ein Schauspiel des Bardi, *l'amico fido*, sollte den Mittelpunkt der Festlichkeiten bilden, und mit Zwischenspielen durchwebt werden, welche Gelegenheit zu prächtigen Bühnenverzierungen, Verwandlungen, Aufzügen, Tänzen geben könnten, und auch der Tonkunst hinlänglichen Raum gewährten, das Ganze würdig zu schmücken. Etwas Seltenes freilich war die Anwendung dieser Kunst bei Schauspielen bis dahin nicht gewesen. Geistliche Dramen mit kirchlichen Gesängen durchwebt, in einzelnen lyrischen Stellen durch die Unter-

---

[1]) *Vergl. die Vorrede zu seinen nuove musiche etc. Firenze appr. i Marescotti* 1601. [2]) *Das Wort „intelletto" das hier offenbar etwas ähnliches bedeutet, ist so übersetzt worden.*

redner singend vorgetragen, hatte man schon in frühern Jahrhunderten gekannt. Das funfzehnte, und namentlich das sechzehnte zeigt in Italien uns die Sitte, zwischen den Akten der damals besonders beliebten Schauspiele Chöre aufzuführen,[1]) im Style der mehrstimmigen weltlichen Gesänge (Madrigale) gesetzt. So haben wir es zu verstehen, wenn uns berichtet wird, dafs *Antonio del Cornetto* um 1545 die *Egle* des Giovan Battista Giraldi, *Alfonso della Viola* in den Jahren 1554, 1563, 1567 das *sagrifizio* des Agostino Beccari, die *Arethusa* des Alberto Lollio, den *sfortunato* des Agostino Argenti in Musik gesetzt habe. Die Zwischenspiele welche bei der Vermählung der Virginia Medici *Bardi* (dem ihre Erfindung und Anordnung übertragen worden) auf die Bühne brachte, waren von gröfserer Ausdehnung; sie bestanden nicht aus einer Reihe von Chören allein, sondern der Gesang Einzelner und des Chores sollte zu Ergötzung der Hörer in anmuthigem Wechsel hervortreten, wie auch in den Spielen bei der Krönung der Bianca Capello bereits geschehen war. Bastiano de' Rossi, der uns eine ausführliche Beschreibung dieser Festlichkeiten hinterlassen hat, berichtet uns über Bardi's Bemühungen, bei denselben zwischen Ton- und Dichtkunst das rechte Verhältnifs darzustellen, Folgendes: „Es war seine Absicht," sagt er „dafs in der musikalischen Behandlung vornehmlich die Pracht und Feinheit seiner Dichtung hervorglänze; sie sollte reich, voll, mannigfaltig, angenehm und kunstreich im höchsten Grade sein, dabei aber (was beinahe unmöglich scheint) durchaus klar, und überall das Verständnifs der Worte gestattend; Kenner werden durch die öffentliche Bekanntmachung sich überzeugen, ob er alles dieses geleistet." Nur die Musik des letzten der Zwischenspiele war von Bardi selber, die der übrigen hatte den *Alessandro Strigio* und *Cristofano Malvezzi* zu Urhebern: sie bestand meist aus Chören, mit den Weissagungen einer Zauberin und Prophetin durchwebt, und nach Rossi's Bericht von so grofser Anmuth, dafs die Hörer versucht gewesen zu glauben, alle Chöre der Engel hätten sich auf die Erde niedergelassen um sie auszuführen. Doch über die Art, wie Bardi Chor und Gesang des Einzelnen zu einander in Verhältnifs gestellt, wie er dabei seine eben angeführten Grundsätze in Anwendung gebracht, vermögen wir nicht genügende Rechenschaft zu geben, da die versprochene Herausgabe seiner Gesänge entweder nicht wirklich stattgefunden, oder das Werk, wenn es wirklich erschienen ist, in nur wenigen Abdrücken herauskam und sich defshalb selten gemacht hat. Aber so viel ist gewifs: auch späterhin scheint dieses Verhältnifs des einzelnen Sängers zu einem Chore die Tonkünstler von Bardi's Gesellschaft vorzüglich beschäftigt zu haben, um so mehr, da sie eben durch die griechische Tragödie, bei welcher die Tonkunst der Alten (deren Berichten zufolge) in ihrer ganzen Kraft und Würde aufgetreten war, leicht veranlafst wurden, ihre Aufmerksamkeit ganz besonders dahin zu richten. Einen der frühesten Versuche, in einem (wenn auch nicht durchaus gesungenen) Drama den Chor mithandelnd, nicht während einzelner Ruhepunkte betrachtend allein in das Ganze zu verweben, zeigt uns, etwa um dieselbe Zeit, Guarini's *pastor fido*. Der Chor der Jäger und Priester, der Chor der Mädchen bei dem Spiele der Blinden, greift hier in die Handlung lebendig mit ein; die Art wie der Dichter eben bei diesem letzten Chore mit dem Tonkünstler völlig zu verschmelzen versuchte, ist merkwürdig genug, um einen ausführlicheren

---

[1]) *Vergl. die Zueignung von Lodovico Dolce's Troiane an Giovanni de' Martini (Venedig am* 21. *März* 1566*) wo es heifst: Quantunque gl'antichi non facessero intermedj alle tragedie, servendo in vece di ciò i cori, nondimeno, essendo a que' bellissimi intelletti che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore facesse per questo uffizio alcuni versi, et essendo essi intermedj, si per la perfezzion della musica, come per l'arte di appresentarli comodamente e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gl'istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla musica, e non perchè legger si dovessero.*

Bericht hier zu verdienen, und daraus zu sehen, dafs nicht etwa in Florenz allein, sondern überall in Italien, ein neues, lebendigeres Verhältnifs der Dicht- und Tonkunst erstrebt wurde; in diesem Falle freilich auf ganz entgegengesetztem Wege. Der auf der Bühne erscheinende Chor bestand nur aus Tänzerinnen; hinter derselben waren die Singstimmen aufgestellt. Der Dichter hatte einem geschickten Tanzlehrer die Bewegungen angegeben, die bei jenem Spiele vorzukommen pflegen, in einer Zeichnung sodann veranschaulichen lassen, wie diese zu einem scheinbar ungeordneten, dennoch aber anmuthigen, kunstreichen Tanze vereinigt werden könnten. Diesen Schritten und Bewegungen sich genau anschliefsend, setzte *Luzzasco*, ein ausgezeichneter Tonkünstler Ferrara's, die Musik zum Tanze; und dieser erst legte Guarini die Worte seiner Chöre unter, die durch wechselndes Maafs vorzüglich ausgezeichnet sind. Es ist ohne Zweifel ein Verlust für die Kunstgeschichte, dafs die Musik dieser Chöre (findet sie nicht etwa in einer weniger bekannten, noch nicht durchforschten Sammlung jener Zeit sich versteckt) uns nicht erhalten geblieben ist; doch müssen wir dies freilich oft bei solchen Werken bedauern, über welche nur Berichte der Zeitgenossen auf uns gekommen sind, und die vorzüglich geeignet gewesen wären, die Richtung der Kunst und ihre Fortschritte uns lebendig zu veranschaulichen.

Wenige Jahre später (um 1589) als Ferdinand Medici, nachdem sein Bruder Franz ohne männliche Erben gestorben war, den geistlichen Stand verlassen, den grofsherzoglichen Stuhl bestiegen hatte, und sich mit Christina von Lothringen vermählte, fand Bardi's Genossenschaft abermals Veranlassung, bei prachtvollen Spielen mit neuen Versuchen zu Vereinigung der Dicht- und Tonkunst hervorzutreten, bei denen diefsmal der lebendige Verein des Chores mit dem Gesange des Einzelnen, das rechte Verhältnifs in der Behandlung beider, ein vorzüglicher Gegenstand ihrer Berathungen und ihres Strebens gewesen zu sein scheint. Auch bei diesen Festlichkeiten bildete ein Schauspiel (*la pellegrina* von *Girolamo Bargagli*, [1]) von der Akademie der *intronati* aus Siena aufgeführt) den Mittelpunkt, wenn auch von Turnieren, Seegefechten, Feuerwerken, uns mancherlei berichtet wird; die Zwischenspiele aber waren es wiederum, in welchen überraschende Verwandlungen, kostbare Kleidungen (die uns ausführlich beschrieben werden,) künstliche Tänze und ausgesuchte Gesänge die Aufmerksamkeit der Hörer und Zuschauer am meisten auf sich ziehen, den Glanz des prachtliebenden Fürstenhofes am reichsten entfalten sollten. Unter den ausdrücklich genannten Tonkünstlern von Bardi's Gesellschaft finden wir *Giulio Caccini* und *Emilio del Cavaliere* hier thätig, neben ihnen wiederum *Cristofano Malvezzi* und endlich *Luca Marenzio* den gepriesensten Madrigalisten seiner Zeit, welchem diesesmal — eben defshalb vielleicht — die Musik zu dem vorzüglichsten der Zwischenspiele übertragen war. Es stellte in Wechselchören von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, welche die Haupthandlung umschlossen und begleiteten, den Kampf Apoll's mit dem Pythischen Drachen vor; in einem von Violen, Flöten und Posaunen begleiteten Tanze wurde dieser Kampf ausgeführt, der Sieg durch Apolls Gesang, durch ein Danklied des Chores zu sanfttönenden Instrumenten gepriesen, das Ganze wiederum durch Tanz beschlossen. Das Gedicht war von *Ottavio Rinuccini.* In einer Erzählung des Julius Pollux hatte er gefunden, dafs von den Alten der Kampf des Apoll mit dem Drachen in fünf verschiedenen Maafsen dargestellt sei, und er hatte gehofft, mit Hülfe eines der trefflichsten Tonkünstler seiner Zeit etwas Aehnliches leisten zu können. „Da (so wird über ihn berichtet) die Länge und Zerstörung der Zeit uns die Möglichkeit geraubt hat, dergleichen ganz nach Weise der Alten darzustellen, so hat der Dichter es mit unserer neueren Tonkunst uns vor-

[1]) *Um* 1589 *am* 18. *September von dem Bruder des Verfassers, Scipion Bargagli, dem Grofsherzoge zugeeignet; zu Siena* 1618 *wieder abgedruckt.*

geführt; er war jedoch mit aller Kraft dabei bemüht, als ein der Kunst im höchsten Grade Kundiger, jene ältere nachzuahmen und ihr gleich zu kommen." Marenzio's Musik ist in den von ihm gedruckten, dem Verfasser dieser Blätter zu Gesicht gekommenen Werken nicht mit enthalten, er darf sich also nicht erlauben mit Bestimmtheit darüber zu urtheilen, ob jener in den Sinn des Dichters eingedrungen sei, und den Erwartungen desselben entsprochen habe. Aus dem was wir bald nachher zu berichten haben, dürfen wir jedoch muthmafsen, dafs beides nicht der Fall gewesen sei; dafs der berühmte Tonkünstler, in ganz anderem Sinne bisher thätig, und durch die Bewunderung eines grofsen Theiles seiner Zeitgenossen ermuntert auf dem bisher betretenen Wege fortzuschreiten, es vorgezogen habe auch diesesmal auf demselben zu verharren, und defshalb dem Dichter nicht völlig habe genügen können. Selbst die Art wie des Verlorenseins der alten Tonkunst, wie sodann der Bemühung des Dichters vorzüglich erwähnt wird, scheint darauf hinzudeuten, und spätere Ereignisse werden diese Muthmaafsung rechtfertigen.

Ein Jahr darauf (um 1590) sehen wir ***Emilio del Cavaliere,*** der bei den erwähnten Spielen früher thätig gewesen war, mit zwei ganz in Musik gesetzten Schauspielen auftreten, von Laura Guidiccioni, einer Luccheserin, gedichtet: die Verzweiflung Filen's und der Satyr; sie waren jedoch (nach Arteaga's Versicherung) völlig im Styl der damals üblichen Madrigale gesetzt. Bardi und seine Genossen, welche sie bei ihren Versammlungen aufführten, konnten mit dieser Behandlungsart sich nicht befreunden; ja, wir dürfen glauben, dafs sie, unzufrieden mit allen Versuchen solcher Art, doch eben so wenig (aller ihnen gezollten Lobsprüche ungeachtet) ihre eigenen völlig genügend fanden, da wir sie bis gegen das Ende des Jahrhunderts unabläfsig bemüht finden dasjenige zu suchen, was sie, den Berichten der Alten sich anschliefsend, seiner Beschaffenheit nach zwar zu bezeichnen, nicht aber es darzustellen wufsten. Der später entstandene Streit, wer damals zuerst den musikalisch-deklamatorischen Gesang erfunden habe, der unter dem Namen des Recitativs in der Folge einen Hauptbestandtheil des neuen musikalischen Schauspiels, der Oper, bildete, in welchem das rechte Verhältnifs des Gesanges eines Einzelnen, Handelnden, zu dem Chorgesange sich darstellen sollte, — dieser nicht ohne Eifer geführte Streit hat darüber, wem in der That dieser glückliche Wurf zuerst gelungen sei, einige Dunkelheit verbreitet. Die ersten Versuche, so scheint es, wurden nicht durch den Druck, sondern nur durch Abschriften bekannt; erst um das Jahr 1600 traten der bald zu erwähnende ***Jakob Peri*** und ***Emilio del Cavaliere*** mit ihren Werken dieser Art durch öffentliche Herausgabe zugleich hervor, ein Jahr später (1601) erst ***Giulio Caccini;*** was jeder von ihnen bis dahin geleistet, liegt defshalb theils gar nicht mehr zu eigener Prüfung uns vor, theils (hätten auch einige Abschriften sich erhalten) gewifs nicht mit so genauer Beglaubigung der Zeit seines Entstehens, dafs wir uns getrauen dürften mit Sicherheit darüber zu entscheiden. Caccini zwar in der Vorrede zu seinen ***nuove musiche*** sagt ausdrücklich: schon bei der Composition jener zuvor gedachten Ekloge Sanazzar's und anderer Madrigale ***(perfidissimo volto etc. Vedrò 'l mio sol etc. Dovrò dunque morire etc.)*** habe er sich desselben Styls bedient, wie später bei den zu Florenz mit Musik vorgestellten Fabeln ***(favole)***, und so würden freilich seine Versuche dieser Art, wären sie der von uns mitgetheilten Beschreibung seiner Setzweise übereinstimmend, die ältesten gewesen sein. Allein wesentliche Zweifel lassen dagegen sich erheben. Bardi's Anforderungen an die Tonkunst bei den früheren dramatischen Spielen, wir sahen es, waren Fülle, Mannigfaltigkeit, Anmuth, Klarheit; vergleichen wir die Beschreibungen der damals und früher in seinem Sinne angeordneten Feste, so finden wir, auch wo ein Einzelner nur singend aufgeführt wird, allezeit eine Mehrheit ihm gesellter, gleichartiger und ungleichartiger Instrumente genannt, und wegen voller Harmonie, wegen Mannigfaltigkeit der begleitenden Klänge

diese Musiken besonders gepriesen. Nicht aber jene Vorzüge eben waren es (wenn auch Klarheit, Verständlichkeit des Gedichts, lebendiger Wortausdruck) welche die recitativische Behandlung späterhin erstrebte, und deren sie sich rühmte; und in allen Berichten über die zuvor gedachten Spiele ist dem Caccini (der fast bei allen thätig mitwirkte) eine vor den andern ausgezeichnete musikalische Behandlung noch nicht nachgerühmt; kaum also dürfte er damals schon die alte Weise verlassen haben. Zu Anfange der Einleitung zu seinen *nuove musiche* freilich sagt Caccini: die Bemerkung, wie verunstaltet und verdorben seine Gesänge im Umlaufe seien, habe ihn vermocht sie in verbesserter Gestalt herauszugeben. Wie leicht aber drängt sich die Vermuthung uns auf: wohl erst durch die glückliche Leistung eines Anderen sei ihm die klare Anschauung geworden von dem Ziele der gemeinsamen Bestrebungen und den Mitteln es zu erreichen; leicht sodann sei die Umbildung dessen gewesen, was früherhin nur roher Entwurf geblieben, in die Gestalt wie sie ihm von Anfange vorgeschwebt, auf diesem Wege seien sie endlich hervorgetreten, jene Gesänge, wie er selber ihnen nachrühmt: „von so vollendeter Anmuth, wie sie in seinem Innern ertönten, und wie, seines Wissens, die nächstvergangene Zeit sie nicht hervorgebracht." Alles dieses endlich habe ihm die leicht verzeihliche Selbsttäuschung erregt: seine eigenen früheren, unvollkommenen Hervorbringungen, deren Vorbild nunmehr bestimmter, seiner Absicht gemäſser, nach Auſsen in das Leben treten konnte, seien in ihrer älteren Aufzeichnung nicht sein Eigenes, sondern ein durch fremde Hand Verderbtes, Entstelltes; und in diesem Sinne habe der Bericht über sein ganzes Streben und Wirken, bei dem (absichtlich möchte man glauben) jede genauere Zeitangabe umgangen ist, eine solche Gestalt gewonnen, daſs jene neue Sangesart, deren Weise lange schon in seinem Inneren gedämmert, deren Gestaltung von jeher seinen Bemühungen als ihr endliches Ziel vorgeschwebt, auch als ein frühe schon Gefundenes habe erscheinen müssen. Und so mögen seine Gesänge über einem meist festgehaltenen, nur bei einzelnen Stellen sich fortbewegenden und von Mittelstimmen begleiteten Baſstone, in denen jene „edle Verachtung des Gesanges" hervortrat, deren er sich rühmt, anfangs in der That mehr den kirchlichen Intonationen geglichen haben, deren edle Einfalt bei angemessenem Vortrage auch jetzt noch zu rühren vermag, als der spätern Gestalt des Recitativs. Mit Gesängen solcher Art noch, so dürfen wir hienach voraussetzen, trat Caccini in Rom auf, wohin er wahrscheinlich um 1592 in Bardi's Gesellschaft sich begab, der damals bei der Thronbesteigung Clemens VIII. (vormals Cardinals Hippolyt Aldobrandini) von diesem Papste als *maestro di camera* dahin berufen wurde. „Auch hier" (sagt er) „im Hause des Herrn Nero Neri, trug ich meine Gesänge mehren Edelleuten vor, welche daselbst sich zu versammeln pflegten, vor allen dem Herrn Leo Strozzi; und alle können es wahrhaft bezeugen, wie sehr sie mich ermahnten, mein begonnenes Unternehmen zu verfolgen, indem sie mir sagten, niemals bisher hätten sie Gesänge von nur einer Stimme gehört zu einem einfachen Saiteninstrumente, die eine solche Kraft besessen, das Gemüth zu bewegen, sowohl des neuen Styles halber, als weil ihnen scheine, in vielstimmigen Madrigalen, (die man um jene Zeit oft durch nur eine Stimme absingen lieſs) habe die Oberstimme, allein vorgetragen, nichts affektvolles, bei dem künstlichen Gewebe der Nachahmungen in allen Stimmen." Neben Caccini's Verdiensten um den einstimmigen Gesang lernen wir hieraus die Miſsgriffe kennen, welche bei demselben damals herkömmlich waren. An künstliche, vielstimmige Behandlung war man gewöhnt; der Sänger also wählte eine einzelne Stimme aus einem contrapunktisch gearbeiteten Madrigale, und führte die übrigen auf dem Clavier, der Laute, oder andern Instrumenten aus, die wir später werden kennen lernen, und welche diese Art vollstimmiger Begleitung erlaubten; durch ein vereinzeltes Glied einer gröſseren Gemeinschaft, sofern die übrigen nur auf andre Weise vertreten

würden, glaubte er die Wirkung des Ganzen zu erreichen, und dabei seine Kunst in gröfserem Glanze sehen zu lassen. Der schaffende Tonkünstler wufste die von ihm für einzelnen Gesang gesetzte Melodie ebenfalls nicht anders als in Verflechtung mit einer Mehrheit von Stimmen zu denken; harmonisch entfaltet, einfacher oder künstlicher, schwebte sie ihm vor, im innigen Bunde mit andern, empfangend zugleich und gebend. Nun aber wurde die Forderung gestellt — wie sie, geistlicher Tonkunst gegenüber, der weltlichen, und der jetzt erstehenden dramatischen zumal, wohl geziemte, wie die beschriebene Richtung der Zeit sie vielfach unterstützte — der Einzelne solle hervortreten, nicht eine Gemeinschaft; er solle unbedingt herrschen, durch begleitende Stimmen nur gestützt und getragen werden, und keine derselben solle auf eigenthümliches Leben Anspruch machen dürfen. Einer solchen Forderung zu genügen strebte Caccini und seine Freunde; in dem unbedingten Vorherrschen des Wortes, der Unterordnung des Tones, glaubten sie es zu leisten, und eine andere Ausschweifung ihres Zeitalters bestärkte sie mehr noch in dieser Ansicht. Denn, wurde damals die Begleitung in einzelnen Fällen dem Gesange wirklich untergeordnet, so wollte dagegen die Kehlfertigkeit des Sängers die künstliche Stimmenverschränkung ersetzen, und benahm dadurch dem Gesange alle Kraft, jeden Ausdruck. „Ueber der Menge von Verzierungen (sagt Caccini kurz vor der zuerst angeführten Stelle) auf langen sowohl als kurzen Sylben, versteht man kein einziges Wort; bei jeder Art des Gesanges wenden sie dergleichen an, nur um von dem Pöbel erhoben, und für grofse Sänger ausgeschrieen zu werden."

In solchem Schwanken, in fortwährenden Versuchen der beschriebenen Art, sehen wir die Kunstübung bis gegen das Ende des Jahrhunderts befangen. Das Bedürfnifs einer Erneuerung der Kunst, in sofern ihr eine neue, auf dem bisherigen Wege nicht zu lösende Aufgabe gestellt worden, war erwacht, doch immer noch nicht wollte sich gestalten, was man im Innern mit Deutlichkeit zu schauen wähnte. Diejenigen, welche am meisten sich damit beschäftigt hatten, vermochten es nicht in das Leben zu rufen; grofse Meister ihrer Zeit, denen sie zu gemeinsamer Wirksamkeit sich verbunden, konnten ihren Anforderungen durch ihre Werke nicht genügen. Bardi fand durch seine eigenen Versuche sich nicht befriedigt; die mit Musik begleiteten Dramen des Emilio del Cavaliere entsprachen den Erwartungen seiner Freunde nicht; Caccini mochte durch Neuheit seiner Versuche Beifall erworben haben, bis dahin hatte er unfehlbar das Gewünschte nicht geleistet. Am wenigsten wohl (wie wir schon angedeutet) hatte man erwartet, dafs auch Marenzio, der so hoch Gefeierte, nicht erreichen werde, was man mit Gewifsheit von ihm gehofft. Ottavio Rinuccini, der Verfasser des von Marenzio in Musik gesetzten dramatischen Gedichts, das den Kampf Apoll's mit dem Pythischen Drachen dargestellt, in welchem er etwas der Tonkunst der Alten Aehnliches auf die Bühne zu bringen gestrebt, ermüdete dennoch nicht, von der Verbindung mit einem andern Tonkünstler die endliche Erfüllung seiner Hoffnungen erwartend. Seit Bardi Florenz verlassen, hatten die Freunde sich bei ***Jakob Corsi*** versammelt, einem edlen Florentiner, der alle ihre Ansichten theilte und die Tonkunst nicht minder als sie eifrig verehrte. Hier zuerst erblicken wir ***Jakob Peri,*** wenn auch vielleicht länger schon in ihrer Mitte, doch bestimmter hervortretend, und ihre Wünsche endlich krönend. Ihn zeichnete nunmehr Rinuccini vor den andern aus, ihm vertraute er die Composition seines unterdessen erweiterten Gedichtes. Den Anfang dieses neuen Drama machte wie bisher der Kampf Apolls mit dem Drachen; aber nun liefs der Dichter den Besieger des Ungethüms dem Knaben Amor mit Verachtung und Uebermuth entgegentreten, ihn sodann die Kraft eines mächtigern, obgleich von Kindeshand gerichteten Geschosses an sich erfahren, ihn der Daphne in unerwiederter Liebe nacheilen, die in den Lorbeer Verwandelte ihm auf immer entzogen werden. In dieser erneuten

Gestalt wurde in Corsi's Hause um 1594 das Gedicht unter dem Namen „Daphne" mit Musik von Peri zuerst aufgeführt, und erwarb allgemeinen Beifall. Wodurch es ihn gewonnen, auf welche Weise Peri dem höchsten Ziele, das man sich gesetzt, der Annäherung an die Tonkunst der Alten, nachgestrebt, erfahren wir am sichersten aus seinem eigenen, einfachen, das Gepräge der Wahrheit völlig an sich tragenden Berichte, den wir an diesem Orte in möglichst treuer Uebersetzung einschalten.

Hat gleich Emilio del Cavaliere (so sagt er in der Vorrede seiner um 1600 erschienenen Eurydice) eher als irgend ein anderer, so viel ich weifs, mit bewundernswerther Erfindung unsere Tonkunst uns auf der Bühne hören lassen, so gefiel es doch den Herren Jakob Corsi und Ottavio Rinuccini um 1594, dafs ich auf andere Weise sie anwendend, die Fabel der Daphne, durch Herrn Ottavio gedichtet, in Musik setze, um ein einfaches Beispiel davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermöge. Da ich nun sahe, dafs von dramatischer Poesie die Rede sei, der Gesang also die Rede nachahmen müsse (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet) so war ich der Meinung, dafs die alten Griechen und Römer (die nach der Meinung Vieler ihre ganzen Tragödien in den Theatern absangen) sich einer Betonung bedient haben, welche, hinausgehend über die der gewöhnlichen Rede, doch um so viel geringer war als die Melodie des Gesanges, dafs sie ein Mittleres darstellte; und dieses ist die Ursache, wefshalb in jener Poesie der Iambus angewendet wurde, der nicht gleich dem Hexameter sich erhebt, dennoch aber hinausgeht über die Grenzen der gewöhnlichen Rede. Defshalb also, bei Seite setzend jede bisher gehörte Weise des Gesanges, strebte ich jene Art der Nachahmung zu erreichen, die solchen Gedichten gebührt. Ich zog in Erwägung, dafs diejenige Art der Betonung, welche die Alten dem Gesange bestimmten, und welche sie diastematisch nannten (die gezogene gewissermaafsen und gedehnte) zum Theil sich beschleunigen lasse, so dafs sie ein schickliches Mittelmaafs halte zwischen der langsamen, gehaltenen Bewegung des Gesanges, und der raschen, ungehemmten, der Rede; dafs sie, meinen Absichten sich bequemend, der als „fortgehende" bezeichneten Betonung der Rede sich nähere, wie es ja selbst bei den Alten geschahe, wenn sie heroische Verse lasen. Auch haben unsere Neueren dergleichen in ihren Tonstücken gethan, obgleich vielleicht zu anderem Zwecke. Ich erkannte nicht minder, dafs in unserer Rede einiges auf eine solche Weise betont wird, dafs es durch harmonische Verhältnisse sich bezeichnen läfst, in fernerem Fortgange des Sprechens dagegen vieles vorkömmt, was nicht betont wird, bis wiederum eine andere Stelle eintritt, wo neue, wohlklingende Tonverhältnisse sich zeigen. So gab ich nun Acht auf jenen Wechsel des Tones und Nachdrucks in der Stimme, der bei der Klage, der Freude und andern ähnlichen Gemüthsbewegungen uns eigen ist, liefs bei solchen Stellen die Unterstimme sich fortbewegen, minder oder mehr, nach Verhältnifs der Gröfse der Leidenschaft, liefs sie unbeweglich ruhen zu wohl- oder übelklingenden Tonverhältnissen (des Gesanges) bis die Stimme des Redenden durch mehre Töne sich fortbewegend, zu solchen Stellen gelangte, die in der gewöhnlichen Rede betont werden, und wo einem neuen Zusammenklange die Bahn eröffnet ist. So verfuhr ich zum Theil defshalb, damit das Gehör im Verlaufe der Rede nicht etwa verletzt werde, wenn im fortgehenden Begegnen mit den angeschlagenen Saiten, bei stets erneuten Zusammenklängen, der Gesang gewisssermafsen zu straucheln, oder die Rede nach der Bewegung der Unterstimme zu tanzen scheine, was bei Gesängen ernsthaften und traurigen Inhalts unschicklich gewesen wäre, wogegen fröhliche naturgemäfs schon eine lebhaftere Bewegung erfordern. Zum Theil aber ordnete ich meine Gesänge auch defshalb so an, damit der Gebrauch abklingender Tonverhältnisse mein Verfahren der Tonkunst der Alten näher bringe, welche nicht wie wir in unseren vollstimmigen Gesängen einem jeden Tone einen besondern Zusammenklang

anzupassen nöthig hatten [1]). Wie ich nun nicht wagen möchte zu behaupten, eben so sei der Gesang bei den (dramatischen) Vorstellungen der Griechen und Römer beschaffen gewesen; so glaube ich doch mindestens, nur einen solchen könne unsere Tonkunst uns gewähren, wenn wir unserer Rede uns genau anschliefsen wollen. Diese meine Ansichten trug ich jenen Herren vor, setzte ihnen meine neue Weise des Gesanges auseinander, und erhielt ihren vollen Beifall; nicht allein des Herrn Jakob Corsi, der für jene Fabel bereits sehr schöne Gesänge gesetzt hatte, sondern auch des Herrn Peter Strozzi, des Herrn Franz Cini, und anderer einsichtsvoller Edelleute (denn unter dem Adel blüht heut zu Tage die Tonkunst)."

Mit unverändertem Beifalle wurde diese Daphne drei Jahre lang vorgestellt; dadurch ermuntert, wagte es Peri, zu den Festen der Vermählung der Maria Medici, Schwester des Grofsherzogs Ferdinand, mit Heinrich IV. von Frankreich, ein gröfseres dramatisches Gedicht des Rinuccini, die Eurydice, nach gleichen Grundsätzen musikalisch zu behandeln, es durch den Druck bekannt zu machen (bei Georg Marescotti zu Florenz) und der Königin zuzueignen (am sechsten Februar 1600). Noch gröfseren, allgemeineren Beifall als Daphne, gewann dieses Schauspiel. Die vornehmsten Edelleute übernahmen die Ausführung der Hauptrollen und der Begleitung, der Verfasser selber stellte den Orpheus vor. Giulio Caccini, der (so scheint es) an diesem Beifalle Theil nehmen wollte, wie er später die Ehre der Erfindung in Anspruch nahm, erhielt von Peri die Erlaubnifs, einige von ihm gesetzte Gesänge der Eurydice, der Chorführer und Chorführerinnen, wie auch dazu gehörende Chöre einlegen zu dürfen, weil sie von Personen ausgeführt werden sollten, welche von ihm abhängig waren, hatte gleich Peri das Ganze schon damals so vollendet, wie es nachher im Drucke erschien.

Hienach, den Berichten der Zeitgenossen uns treu anschliefsend, dürfen wir behaupten, *Peri* sei Erfinder der neuen Gesangesart gewesen. Doch mögen wir nicht vergessen, dafs die Bemühungen Vieler dahin gerichtet waren, sie zu finden, dafs die Versuche des Einen und des Andern, auch die mifslungenen, für die Uebrigen nie ohne Belehrung blieben, die allmähligen Fortschritte vorbereiteten, dafs in Florenz freilich vor andern Orten man mit Versuchen dieser Art beschäftigt war, die beifällige Aufnahme jedoch, welche sie überall fanden, die schnelle Verbreitung der endlich gebilligten Erfindung, das plötzliche, gleichzeitige Hervortreten der Oper an verschiedenen Orten, ein deutliches Zeugnifs der allgemeinen Theilnahme ablegen an der überall in Italien gleich lebhaft erwachten Richtung; hienach aber die Ausführungen derjenigen beurtheilen, welche die neue Erfindung ganz oder zum Theile für sich in Anspruch nahmen, und über die wir ferner zu berichten unterlassen, weil eine nähere Untersuchung dieser Art an diesem Orte uns nicht von Wichtigkeit sein kann. Einiges nur berühren wir vorübergehend, die Verbreitung der Oper im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts betreffend. *Emilio del Cavaliere,* die neue Erfindung nicht allein benutzend, sondern auch sich zueignend, trat um 1600 zu Rom mit einem musikalischen Drama auf, von Laura Guidiccioni gedichtet, *l'Anima ed il Corpo;* Bologna brachte um 1601 die Eurydice des Rinuccini und Peri auf die Bühne; im Carneval 1606 gab (nach dem Bericht des Pietro della Valle) [2]) *Paolo Quagliati* den Römern das sonderbare Schauspiel eines herumziehenden Thespiskarrens, auf welchem fünf Sänger und eben so viele Spieler vor der in Haufen nachfolgenden Menge auf den Hauptplätzen der Stadt ein musikalisches Drama aufführten, gleichsam als müsse das neue Schauspiel, um als

[1]) *Ma ancora, perche l'uso delle false (proporzioni) o scemasse, o ricoprisse quel vantaggio che ci s'aggiugne dalla necessità d'intonare ogni nota, di che per ciò fare potevan forse haver manco bisogno l'antiche musiche.* [2]) *Pietro della Valle, de musica aetatis suae; an Lelio Guidiccione* 1640.

das mit der Tonkunst der Alten wiedererweckte Drama derselben sich zu beglaubigen, vor den Augen der Zeitgenossen auch alle die Stufen betreten, auf denen jenes erschienen war. Im folgenden Jahre (1607) wurde am Hofe Vincenz Gonzaga's von Mantua der Orfeus von ***Claudio Monteverde*** aufgeführt, um 1608 seine Ariadne, von Rinuccini gedichtet, die Vermählung Franz Gonzaga's mit Margaretha von Savoyen zu feiern. Durch beide Werke wurde der oft, und namentlich durch Artusi angefochtene Ruf des geistreichen Tonkünstlers neu gegründet, so dafs Venedig ihn in seine Dienste nahm.

Bevor wir jedoch die Art und Kunst dieses ausgezeichneten Meisters und sein Verhältnifs zu dem Erfinder der neuen Gesangesart näher betrachten — wie denn die Erforschung der ganzen Kunstrichtung des Zeitalters uns dazu auffordert — drängt es uns, die Frage zu beantworten: ob in der That (sofern uns vergönnt ist darüber zu urtheilen) das neue Schauspiel eine Wiederbelebung des Drama der Alten und ihrer Tonkunst genannt werden dürfe? Sehen wir auf seine äufsere Erscheinung, so ist allerdings Vieles geeignet daran zu erinnern. Die Bühne, die es betrat, kommt in mancher Rücksicht mit demjenigen überein, was über die der Alten uns berichtet wird. Als um 1486 Herkules von Este die Menächmen und den Cephalus des Plautus (*facezie di Plauto* nennt sie das Tagebuch von Ferrara) [1]) aufführen liefs, geschahe es den alten Dramen gleich auf einer eigends dazu unter freiem Himmel erbauten Bühne im Hofe des Pallastes zu Ferrara. Doch schon seit dem folgenden Jahre, als man auf gleiche Weise, nur zu Nachtzeit bei Fackelschein, das „Spiel des Amphitryo und Sosia" aufführen wollte, und ein heftiger Regen einfiel, die Lust störend, hielt man es gerathener mit dergleichen Vorstellungen in den grofsen Saal des Pallastes sich zurückzuziehen, und nur ausnahmsweise finden wir, sowohl zu Ferrara als anderswo, von da an der Schauspiele im Freien erwähnt. Ob Venedig im Jahre 1493 bei dem Besuche des Ludwig Sforza, seiner Gemahlin Beatrix und des Alfons von Este, die „Fülle von Schauspielen" (*commedie assai* wie das Tagebuch von Ferrara sich ausdrückt) die es aufführen liefs, auf besonders dazu erbauten, oder zu diesem Behufe bereits vorhandenen, dazu ausschliefsend bestimmten Theatern gegeben, ist uns nicht berichtet: durch Sansovino [2]) wissen wir jedoch, dafs mit dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts zwei Theater dort vorhanden waren, in der Nähe der Kirche von St. Cassano, beide von bedeutendem Umfange, das eine von eirunder, das andere kreisförmiger Gestalt, auf welchen dem Gebrauche der Stadt zufolge in der Carnevalszeit Schauspiele aufgeführt wurden; auch finden wir prachtvolle Vorstellungen alter und neuer Tragödien erwähnt. Eine genauere Beschreibung jener Theater und ihrer inneren Einrichtung ist uns zwar nicht gegeben; allein bei der in der Baukunst damals allgemein hervortretenden Richtung auf das Antike, wie wir noch jetzt zu Venedig in den Werken des Vincenz Scamozzi, Jakob Tatti (Sansovino) und Andrea Palladio sie, mehr oder minder geistreich ausgesprochen, wahrnehmen können, wie zumal der letztgedachte Baumeister in seinem olympischen Theater zu Vicenza sie bewährte, dürfen wir kaum zweifeln, dafs sie den alten Theatern nachgebildet gewesen, den Unterschied ausgenommen, dafs durch eine feste, unbewegliche Bedeckung sie vor Wind und Wetter geschützt waren, und also nur Vorstellungen bei Kerzenlicht erlaubten. Dieser Voraussetzung finden wir auch die auf uns gekommenen Beschreibungen anderer Bühnen übereinstimmend, sowohl bei den, der Oper vorangehenden, musikalisch dramatischen Zwischenspielen, als bei der ersten Erscheinung dieses

---

[1]) *Diar. Ferrariense (Muratori scriptores etc. T. XXIV.) Vergl. Col.* 278. 279. 284. 360. 361. 380. 393 *etc. Bei der Jahren* 1486 (25. *Januar*) 1487 (21. *und* 26. *Januar*) 1499 (22. *Januar,* 10. *Februar*) 1500 (23. *Februar*) 1501 (21. *Febr.*) *etc.* [2]) *Sansovino Venezia L. V. fol.* 75. *L. X. fol.* 169. *verso.*

Schauspiels selber. [1]) Die Sitze der Zuschauer erhoben sich im Halbkreise der Bühne gegenüber, welche in zwei Theile getheilt war: den einen, erhöht, und durch einen Vorhang bedeckt, hinter welchem die wechselnden Scenen erschienen, finden wir mit dem Namen *palco* bezeichnet; eine Treppe leitete von hier zu dem tiefern hinab, welcher von den Sitzen der Zuschauer im Halbkreise umschlossen, meist den allgemeinen Namen *teatro* führt, und dem Tanze und Gespräche vorzüglich bestimmt gewesen zu sein scheint. An beiden Seiten der erhöhten Bühne befanden sich zwei Altane: der eine für vornehme Zuschauer, der andere für ein Chor Saiten- und Blasinstrumente, welche zum Tanze und zu den vollen Chören spielten, den Anfang des Spiels gewöhnlich statt der jetzt üblichen Ouvertüren durch drei mal wiederholtes Trompetengeschmetter ankündigten. Die Begleitung der Hauptpersonen unter den Sängern wurde regelmäfsig hinter der erhöhten Bühne ausgeführt auf welcher sie erschienen. Die Orchestra, das Logeum und Proscenium der alten Theater können wir in diesen Beschreibungen mehr und minder wiedererkennen. Das Schauspiel selber angehend, so war die alte Fabel und Geschichte gewöhnlich Gegenstand desselben. Die Ruhepunkte der Handlung bezeichneten Chöre, welche sich mit Betrachtungen über sie hören liefsen, aber auch während derselben lebendig in sie eingriffen; Saitenspiel und Flötenklang, mit einander wechselnd, begleiteten unausgesetzt die Handlung. Wie ernstlich man gestrebt, in dem Gesange etwas demjenigen Uebereinstimmendes darzustellen, was von dem Vortrage antiker Dramen uns berichtet ist, haben wir bereits erzählt, und so scheint es denn allerdings, als sei, wenn man über wenige, unbedeutende Abweichungen hinweggehe, das alte Drama um jene Zeit möglichst in seiner frühern Gestalt wiederum erstanden, der Wunsch der Alterthumsfreunde völlig erfüllt worden.

Allein die grofse Verschiedenheit der Zeiten und aller öffentlichen wie inneren Verhältnisse derselben, läfst uns doch wiederum zweifeln, ob jene anscheinende, äufsere Uebereinstimmung auch wirklich auf eine innere deute, ob nicht endlich hinter jener sich ein entschiedener Gegensatz verberge. Die äufsere Einrichtung der alten Bühne, von der man aus so manchen, sich gegenseitig ergänzenden Denkmalen, zusammengehalten mit den Beschreibungen alter Schriftsteller, leicht eine genügende Anschauung gewinnen, danach etwas Aehnliches herstellen konnte, mag, wir wollen es zugestehen, soviel es thunlich war, auf die neue übertragen worden sein. Trat aber die alte Fabel auf dieser Bühne in erneuter, ja, auch nur in ihrer frühern Bedeutsamkeit auf? Waren überhaupt jener Zeit, wenn wir gelehrte Alterthumsforscher ausnehmen, die alten Göttergestalten irgend etwas Anderes, als Gebilde aus einer fernen, bunten, unterhaltenden Mährchenwelt, oder in Personen umgeschaffene, allgemeine Begriffe, in der Art wie man damals an Sinnbildern sich ergötzte; eine Neigung, die, immer weiter überhand nehmend, den endlichen Verfall der bildenden Künste herbeiführte, und auf das deutlichste ihn uns bezeichnet? Ein jedes Kunstwerk freilich stellt uns einen Gedanken des Meisters dar, welcher es schuf, allein nicht etwa hinter dem Werke verborgen, sondern in demselben verkörpert, so dafs die ganze Erscheinung desselben die Gewähr in sich trägt für die innere Nothwendigkeit der Gestalt, unter der dieser Grundgedanke uns offenbart wird. Nicht aber alsdann mehr, wenn die Gestalt nur Zeichen des Gedankens ist, wenn dieser, in den Begriff, wie die Sprache ihn ausdrückt, zuvor übergegangen, und in dem Kunstwerke nur eine dürftige, annähernde Uebersetzung dieses Begriffes uns geboten wird. Nun wollen wir zwar nicht leugnen, dafs in jener, an sinnbildlichen Darstellungen im engeren und geringeren Sinne reichen Zeit, es

---

[1]) *Vergl. Descrizzione dell' apparato e degli intermedj fatti per la commedia rappresentata a Firenze etc.* 1589. *(pag.* 7.*) Compendio delle suntuose feste fatte l'anno* 1608 *nella città di Mantova etc. (pag.* 124. 125. 131. 133. 142. *u. a. O.)*

nicht auch bedeutsame oder ergötzliche gegeben. Wir fühlen uns erhoben, wenn Cervantes in seiner wahrhaft vaterländischen Tragödie Numancia, sein geliebtes Vaterland Hispania, auf einen kleinen Raum Landes am Duero beschränkt, uns persönlich vorüberführt gleichwie jenen Strom, gebeugt durch römischen Druck, aber unbezwungen, in Schmach, aber dennoch glorreich durch seine Kinder, die auch dem siegenden Feinde in ruhmvollem Tode nicht unterliegen. Es gelingt dem Dichter uns zu erschüttern, wenn Krieg, Hunger, Seuche, persönlich als furchtbare, dämonische Mächte vor uns hintreten, die Urheber der unendlichen Leiden, welche die hehre Numancia zerrütten, und die er in den edlen Gestalten, welche ihnen unterliegen, deren Züge durch sie nicht getrübt und entstellt werden sollen, uns nur von der erhebenden und rührenden Seite zeigt. Für einen treuherzig derben Einfall mag es gelten, wenn auf der Hochzeit Johann Georg's Grafen von Zollern (1599,) nachdem man bei einem Mahle nicht minder als dreifsig Fuder Wein ausgetrunken hatte, nur wenige Tage später bei einer Mummerei ein Sinnbild der Trunkenheit dargestellt wurde, durch zwei grofse, als Weiber verkleidete Lackeyen, rittlings mit Bechern in der Hand zu Rosse sitzend als „schwarzbraune Meydlein die kein Wasser je getrübt"

„womit man wöllen deuten gschwind
dafs man soll fliehen Trunkenheit
und fleifsen sich der Nüchterkeit."

Was aber sollen bei jenen gebildeten florentinischen Unterhaltungen uns die gestaltlosen Figuren, welche Glückseeligkeit, Gesundheit, Ehre, Erfolg, oder Undankbarkeit, Betrug etc. uns bildlich darzustellen sich abmühen? was endlich alle Götter des Olymps, die von den genannten Gütern begleitet, die Laster vertreibend, den hohen Brautpaaren ihre Glückwünsche zu Füfsen legen? sind sie minder gestaltlos als jene? Unter jenen Glückwünschenden erscheinen auch sieben Jungfrauen; eine die Mitte einnehmend, in ein grünes, langes Gewand gekleidet, hehr und majestätisch gestaltet, die Laute spielend; je drei und drei ihr zu jeder Seite, aber, je entfernter sie ihr stehen, um so jugendlicher und kleiner, an eitlem Schmucke reicher. Werden wir ohne näheren Unterricht errathen können, wer sie sind, und was sie wollen? Die himmlischen Sphären sollen sie vorstellen, aber auch jede noch, die Sphärenmusik anzudeuten, eine der griechischen Harmonieen; die mittlere ist die ernste dorische, zur Rechten stehen ihr die phrygische, lydische und mixolydische; zur Linken die hypodorische, hypophrygische, hypolydische. Jemehr der Umfang dieser Harmonieen der Höhe sich zuwendet, büfsen auch ihre Vertreterinnen ein an Ernst und Majestät, können nur in Prunk und eitlem Spiele sich gefallen, und so müssen die äufsersten endlich als unreife, aber reich geschmückte Mädchen erscheinen. Wahrlich, es bedurfte der ausführlichen Beschreibung aller dieser Seltenheiten um die meisten Zuschauer über das zu belehren was sie sahen, und wir können nicht umhin zu lächeln, wenn wir in diesen Berichten lesen, dafs den Eingang des Saales, in welchem alles dieses vorgestellt wurde, ein Sinnbild der Erfindung schmückte; eine junge, schöne Frauengestalt, mit Merkurs Flügeln hinter den Ohren, zu ihren Füfsen eine Bärinn liegend, die aus dem von ihr gebornen, gestaltlosen Klumpen einen jungen Bären hervorzulecken bemüht ist.

Aber durch die Chöre vielleicht, ihre Betrachtungen, ihr Eingreifen in die Handlung erhielt die Fabel tiefere Bedeutsamkeit? Aus der Mitte religiöser Chorgesänge war die Tragödie der Alten hervorgeblüht; in ihren ältesten Schöpfungen sehen wir diese überwiegend vorwalten, dem Schauspiele durch sie überall die Anknüpfung an dasjenige gewährt, was jener Zeit das Heiligste und Höchste war. Volle Chöre auch waren der bedeutsamste Schmuck der kirchlichen Feier jener späteren Zeit, von der wir reden; aber schon die ganze Stellung der Kirche konnte es nicht gestatten, dafs aus ihnen ein Schau-

spiel, an Bedeutsamkeit der alten Tragödie irgend zu vergleichen, sich entwickelt hätte. Die früheren dramatischen Vorstellungen von Legenden, die italienischen Oratorien des achtzehnten Jahrhunderts, blofse Ersatzmittel für die Oper in der Fastenzeit, und nur die Ruhepunkte der Handlung mit Chören ausfüllend, können hier nicht in Betracht kommen. In der allmähligen Bildung des neuen, an das Schattenbild einer vergangenen Zeit sich anschliefsenden musikalischen Schauspieles, sahen wir zwar die Richtung vorwalten, das rechte Verhältnifs darzustellen zwischen Chorgesang, und Gesang des Einzelnen. Nur in soweit jedoch, als die Form des Chorgesanges, übertragen von der geistlichen Tonkunst auf die weltliche, dort in mannigfacher Rücksicht aber theils ungenügend, theils unanwendbar befunden, beseitigt werden mufste, wo sie so erschien, um jener anderen Platz zu gönnen; nicht, dafs aus ihr, als bedeutsamer, kunstreicher Einfassung, das Einfachere sich entwickelt, eines durch das andere seine volle Bedeutung erhalten hätte; nicht, wie im kirchlichen Gesange, wo die Seele einer Gesangsweise, in einfacher, harmonischer Entfaltung sich offenbarend, auch deren kunstreicher Verflechtung mit Aehnlichem und Verschiedenem erst wahres Leben verlieh, sie und das ihr Verflochtene darstellend als in anmuthigem Wechsel vereinte, einem gemeinsamen Stamme als Mittelpunkte entsprossene Blätter und Blüthen. Jene Vereinigung des Chor- und Einzelgesanges erscheint vielmehr in der damaligen Oper einzig dem alten Drama, seiner Nachahmung, der Mannigfaltigkeit, zu Liebe; es bleibt daher zu prüfen, wiefern das Nachbild seinem Vorbilde gleichgekommen sei. Daphne und Eurydice, Ariadne und Orfeus, die ältesten, wie die am meisten gefeierten Hervorbringungen jener Zeit mögen uns Beispiele davon geben. Daphne, nachdem Ovid, der Sänger der Verwandlungen, die Vorstellung eingeleitet, beginnt mit einem Chore furchtsamer Nymphen und Hirten, der die Schrecken erzählt, welche der Drache ringsum verbreite, und betend sich zu Zeus wendet um Errettung. Diese verkündet weissagend ein Echo, das die Endsylben der einzelnen Verse des Chores aufnimmt, und sie zu Erwiederungen gestaltet: ein Spiel, jenem Zeitalter besonders eigen, von vielen Tonkünstlern mit Vorliebe behandelt. Die Weissagung ist erfüllt, Apollo hat das Ungeheuer besiegt, es ertönen die Dankgesänge des Chors; wie der Sieger wiederum dem Geschosse Amors erliegt, haben wir schon früher berichtet. Am Schlusse seiner Danklieder hat der Chor gefragt: ist Epheu, ist Palme würdiger Schmuck, das strahlengekrönte Haupt (des Siegers) damit zu kränzen? Die Antwort giebt der Schlufschor: es ist das Laub des heiligen Baumes, in den die Geliebte des Siegers verwandelt worden, des immer grünenden, vom Donnerkeil unverletzten; mit ihm umflicht der Gott der hehren Dichtkunst seine Schläfe, krönt sich der Sieger; aber nicht darin wird die Bedeutung der Fabel endlich gesucht. „Freue dich deiner edlen Gaben, o flüchtige Nymphe (singt der Chor der Nymphen) ich beneide dir sie nicht: wenn mich der goldne Pfeil Amors trifft, will ich nicht wider den Gott kämpfen; wende ich stolz und spröde mich zur Flucht vor einem wahren Liebenden, so möge mein goldnes Haar nicht Lorbeer werden, sondern irgend ein elendestes Kraut: verächtliches Rohr, das die unreine Heerde zerstampfe und entblättre, gemeines Heu, das der Stiere gierigen Hunger stille. Aber dann, o holder Amor lafs meine Gluth auch nicht verachtet sein; vor dem Feuer meiner Augen möge alle Härte erweichen, alle Kälte erwarmen." So kündet denn die Liebe als der mächtige Hebel sich an, der die ganze, moderne Dramatik in Bewegung setzt; als solchen finden wir sie überall in der Oper angewendet, ihr ehrfurchtsvoll gehuldigt, doch meist nur als feinerem Sinnenreiz. In der ganzen Anlage der Chorgesänge seiner Eurydice hat Rinuccini offenbar gestrebt etwas den Strophen, Gegenstrophen und Absätzen des griechischen Chores Aehnliches darzustellen, was wir in dieser Art in der Daphne nicht finden. Gesang der Chorführer, einzelner Stimmen des Chors, oder Abtheilungen desselben, wechseln in

den Ruhepunkten der Handlung mit vollen Chorgesängen; im Verlaufe der Handlung wird der Chor von Einzelnen angeredet, und führt durch den Vorsänger das Gespräch fort: er bleibt derselbe, und verläfst die Bühne nicht, da ausgenommen, wo die Unterwelt vorgestellt wird, und in ihr ein zweiter Chor von unterirdischen Geistern erscheint. So, in der äufseren Erscheinung der antiken Tragödie sich anschliefsend, hat der Dichter auch dem Inhalte seiner Chorgesänge eine tiefere Bedeutung zu geben gesucht, um sie im Wesentlichen seinem Vorbilde näher zu bringen; er fand sie eben wiederum in der Liebe und ihrem Preise, hier jedoch in edlerem Sinne als zuvor. In den klagenden Wechselgesängen über das Dahinscheiden der Eurydice wird die Macht des Todes verkündet: der Gesang des vollen Chores, dessen Harmonie allezeit der in den vorangehenden Einzelgesängen übereinstimmt, tönt jedesmal dazwischen mit den Worten:

Seufzet Lüfte des Himmels, weinet o Wald und Feld!

Die Fluth (heifst es in diesen Wechselgesängen) bändigt der kühne Schiffer: den Tod vermag keine Kunst zu bändigen. Bläs't von dem Rücken des Apennin der Hauch, durch den die Fluth erstarrt, so giebt die fröhliche Flamme in verschlossenem Raume uns den süfsen Frühling zurück. Wenn von den glühenden Strahlen der Sonne Erd' und Himmel zu entbrennen scheint, macht des frischen Baches glänzende Quelle den Tag uns lieblich und fröhlich: den grimmen Drachen entledigt des Giftes und der Flammen der mächtige Zauberspruch: „der stolze, in Zorn entbrannte Löwe des Waldes ist zu zähmen; den Tod vermag keine Kunst zu bändigen." — Aber nun ist Orfeus in die Unterwelt hinabgestiegen, unversehrt bringt er die Geliebte zurück, er verliert sie nicht wieder, da er dem strengen Gebote des Dis gehorcht hat. Wechselchöre wiederum feiern seinen Sieg. „Der Dichter, der Liebende ist es, der Tod und Vergessen überwindet; mit himmlischen Tönen erhebt der Sänger die Geliebte, mit ihnen weifs er die Spröde zu besiegen: dem Ruhme trachtet der kühne Krieger nach, aber zum dunkelen Ufer, nur mit der Zitter bewaffnet, stieg Orfeus herab, und siegend, ein hocherfreuter Gatte, kehrte er zurück. — Der unbekannte Dichter von Monteverde's Orfeus, unzufrieden wohl mit Rinuccini, dafs er, der alten Fabel die in seinen Chören ausgesprochene Bedeutung zu geben, sich von ihr entfernt habe, hat in seinem Gedichte sich ihr treu angeschlossen; doch kaum ist er den Alten, denen er nacheifern wollte, dadurch näher gekommen. Der Hochzeitgesänge zu Anfange des Schauspiels, der Klaggesänge in dessen Mitte wollen wir nicht gedenken, und des auch in ihnen sich aussprechenden Bestrebens, den Bau der antiken Chorgesänge nachzuahmen. Die Chöre am Schlufse des dritten und vierten Aktes, so wie am Ende des Schauspiels, weil sie dessen Bedeutung auszusprechen trachten, erregen vorzüglich unsere Aufmerksamkeit. Als Orfeus in den Mittelpunkt der Unterwelt, die Burg des Pluto, eingedrungen ist, läfst ein Geisterchor mit einem Madrigal folgenden Inhalts sich vernehmen: „Kein Werk hat der Mensch jemals vergebens versucht, die Natur weifs gegen ihn nicht mehr sich zu bewaffnen: die wogenden Felder der unbeständigen (Meeres) Ebene hat er gepflügt, und Saamen seiner Mühen ausgestreut, goldene Ernte dadurch zu gewinnen, der Ruf, damit das Gedächtnifs seines Ruhmes lebe, hat seinen Mund geöffnet, zu verkünden: dafs auf zerbrechlichen Brettern er der See Zügel angelegt, des Nordens und Südens stürmische Wuth verachtet habe." Aber, so grofsen Beginnens ungeachtet, hat Orfeus dennoch durch Ungehorsam die Gattinn wieder eingebüfst, und nun urtheilt der Chor über ihn: „die Tugend ist ein Strahl göttlicher Schönheit, wahrer Preis der Seele: die Unbilden der Zeit fürchtet sie nicht, die Jahre mehren nur ihren Glanz. Die Unterwelt hat Orfeus besiegt, dann erlag er seiner Leidenschaft: ewiger Ehre werth ist nur der allein, welcher sich selber besiegt." So kehrt Orfeus zurück; der Echo klagt

er zuerst sein Leid, dann beginnt er das Lob seiner theuren, ihm zu früh entrissenen Eurydice, indem er sie freilich auf Kosten ihres ganzen Geschlechtes erhebt, dem er (wir wissen nicht ob aus Schalkheit des Dichters) in sogenannten straucheln den Versen (*sdruccioli*) endlich eine arge Lobrede hält. [1]) Nach diesen Schmähungen erscheint Apoll, und führt ihm zu Gemüth, er habe früher sich zu glücklich gefühlt, jetzt klage er zu viel, ob er nicht wisse, dafs kein Gut auf Erden beständig sei? nur im Himmel sei das Dauernde anzutreffen, und dorthin komme er ihn abzuholen. Beide erheben sich dann auch in die Lüfte, der Chor preis't den zu den Göttern aufgenommenen Sänger, ein mohrischer Tanz (schon seit dem funfzehnten Jahrhunderte am Ende der Schauspiele gebräuchlich) beschliefst das Ganze. Wunderlich genug erscheint er hinter den Worten des Schlufschors, durch den das Ganze eine moralisch-religiöse Bedeutung erhalten soll: „Gnade erwirbt im Himmel, der hienieden die Hölle fühlte, und der in Leiden gesäet, erntet die Früchte aller Gnade." Das Ganze hat uns nicht die Ueberzeugung gewähren können, dafs diese Früchte des Lebens durch Leiden in dem Gemüthe des Sängers gezeitigt worden sind; wir fühlen dafs der Dichter, nach Bedeutsamkeit strebend, wortreich zwar, aber auch unwahr geworden ist; in dem ganzen Schauspiele, je mehr es äufserlich der Form des alten Drama sich anzuschmiegen sucht, erscheint der innere Gegensatz gegen dasselbe, die Inhaltslosigkeit, uns um so störender. — Ariadne, von Rinuccini gedichtet, zeigt uns in ihren Chören ebenfalls ein antikisirendes Streben, weniger glücklich jedoch als Eurydice, die unter geborgter fremder Form doch in modernem Sinne nicht ohne Sinnreiches und Bedeutendes ist in ihren Chorgesängen. Zuerst, mit Theseus und Ariadne, tritt ein Kriegerchor auf, der des Helden Lob singt. Nun neigt sich der Tag, und ein Chor von Fischern die am Meere hausen, wird eingeführt: die Schönheit der heitern Nacht und ihrer Sterne, die Macht schöner Augen, irdischer Gestirne, ist der Gegenstand seines Gesanges. Der Morgen bricht wiederum an, der Chor läfst sich abermals hören; wir wissen nicht recht, ist es der uns schon vorhin erschienene, oder ein anderer: es scheinen Gefährten des Theseus zu sein, doch nicht die anfänglich aufgetretenen, kriegerischen. Gesang und Gegengesang läfst sich hören, Wechsel einzelner Stimmen mit einer immer wiederkehrenden Strophe des vollen Chores; durch seinen Vorsänger nimmt der Chor an dem Gespräche Theil, dann unterhalten sich (sind es zwei Chorhälften oder zwei verschiedene Chöre ist nicht zu sagen) Chöre über Theseus nahe Abreise. Die zuletzt Eintretenden können für die zuvor erschienenen Fischer gelten, aber auch für Hirten; Gegenstand ihres Gesanges ist ihr friedliches Leben im Gegensatze des unruhigen Umherschweifens gefeierter Helden; sie weiden ruhig ihre Heerden, sagen die Singenden, aber auch den schweigenden Heerden der Tiefe stellen sie Netze. Nun naht ein Bote, über Theseus Flucht, die Verlassenheit der Ariadne, mit dem Chore sich zu unterhalten; sodann erscheint sie selbst mit ihrer rührenden Klage, dem gefeierten Mittelpunkte des Ganzen. Anfangs müht der Chor sich vergebens, sie zu trösten, dann wird sie ruhiger; nun spricht er seine Hoffnungen aus; Orfeus Muth preis't er, die Macht der Liebe habe ihn in den Orcus geführt, die ihm entrissene Gattinn zurückzuholen; grofs sei der Liebe Macht, von ihr getrieben, werde Theseus zu der verlassenen Gattinn zurückkehren. Allein er hat sich geirrt; Bacchus

---

[1]) *Or l'altre donne son superbe e perfide,*
Ver chi le adora dispietate e instabili,
Prive di senno e d'ogni pensier nobile,
Onde a ragion l'opre di lor non lodansi;
Quinci non fia giammai che per vil femina
Amor con aureo stral' il cor trafiggami.

ist unterdeſs erschienen, hat glücklich geworben um die Verlassene, so erzählt ein Bote; dann treten Bacchus und Ariadne selber auf, er mit seinen Kriegern, die eine Hälfte tanzend, singend die andere: der Olymp öffnet sich, die Götter seegnen die Vermählung des neuen Paares. —

In welchem Verhältnisse hienach das neue Schauspiel zu der alten Tragödie gestanden habe, wird kaum noch ferner zu besprechen sein, da die vorangehenden Beispiele hinreichen dürften, darüber ein Urtheil zu gewähren. Nicht an einem bedeutenden, gemeinsamen, in jedes einzelne Leben tief verflochtenen Interesse bildete es sich heran, sondern aus der Mitte der Prunksucht und Schwelgerei eines an Bildung zwar hervorragenden, aber sittlich verderbten Hofes ging es hervor; eines Hofes, der kaum unter denen der Fürsten seiner Zeit einen Platz eingenommen hatte, und durch äuſseren Glanz seiner werth zu erscheinen strebte; es wuchs aus Spielen hervor, die in den Ruhepunkten der Darstellung eines Dichterwerks durch Pracht und Sinnenlust die Zuschauer ergötzen sollten; es schmückte in seinem Beginnen Vermählungsfeierlichkeiten neuerhobener, der Schmeichelei um so eher zugänglicher, ja, als gebührende Huldigung sie erwartender Herrscher, muſste also im Bezuge auf sie seine Bedeutung suchen. Das Streben nach Wiederbringung einer längst vergangenen Zeit, das in den ersten Förderern dieses Schauspiels mit aller Kraft hervortrat, welche Kenntniſs des Alterthums, unleugbare Dichtergabe, Geist und Bildung ihnen gewährte, konnte bei der ganzen Richtung ihrer Zeit, die auch sie, ihnen unbewuſst, beherrschte, unter Einwirkung solcher äuſsern Umstände, wie wir sie beschrieben, nur ein trübes Abbild dessen erreichen, was sie darstellen wollten. In Italien — wenn wir die komische Oper ausnehmen, deren Betrachtung nicht hieher gehört — hat das musikalische Drama schon um der Art seines Ursprunges willen kaum ein Ganzes werden können, das den Namen eines Kunstwerks verdient hätte; so Treffliches im Einzelnen von geistreichen Tonkünstlern in ihm geleistet worden ist, hat es doch nie mehr als den Ruhm einer, dem feineren Sinnenreiz gewidmeten Vergnügung zu gewinnen vermocht.

Möchte uns aber befremden, daſs ungefähr um dieselbe Zeit, unter gleichen äuſseren Einwirkungen, die kirchliche Tonkunst einen hohen Grad von Vollkommenheit habe erreichen können, die entgegengesetzte Richtung der weltlichen Musik aber, bei aller wirklichen, reicheren Entfaltung der Kunst, die wir später zu würdigen gedenken, bei allen anscheinend groſsen Bestrebungen, nur ein in sich schwaches Erzeugniſs hervorzubringen vermocht habe: so ist zu bedenken, daſs dieses Erzeugniſs, eben weil es ursprünglich aus jener Zeit hervorgewachsen war, ihre hemmenden Einwirkungen in vollem Maaſse sogleich erfahren muſste, die kirchliche Tonkunst dagegen in ihrem Ursprunge einer fromm begeisterten, fernen Vergangenheit angehörte; daſs die ahnungsvollen, einen Reichthum inneren Lebens umfassenden Bestrebungen jener Vorzeit durch groſse kirchliche Bewegungen zu Anfange des Jahrhunderts, und deren mannigfaltige Rückwirkungen, Bewuſstsein und Gestaltung empfangen hatten; daſs die kirchliche Kunst durch eben dasjenige, was auch die Entfaltung der weltlichen Tonkunst förderte, erwärmt und gestärkt, zu jener eigenthümlichen Blüthe gezeitigt werden konnte, während der innere, kräftig in bestimmter Richtung fortwirkende Lebenstrieb die störenden, hemmenden Einwirkungen der Gegenwart entfernt hielt, deren Einfluſs ohnehin auf diesem Gebiete nicht ein so naher zu sein vermochte; daſs dann erst, als man die kirchliche Tonkunst durch dasjenige, was in der weltlichen unterdeſs sich entfaltet hatte, auf eine höhere Stufe zu heben versuchte, auch ihr das Verderben der Zeit mitgetheilt wurde. Wie aber kein wahrhafter Lebenskeim jemals verloren geht, wenn auch eine Weile die Einwirkung der Zeit seine Entfaltung hindert, so hat, jener Vermischung ungeachtet, ja eben durch sie, die heilige Tonkunst dennoch

später eine neue Entwickelung — sei es auch in anderer Richtung — genossen. Das musikalische Drama, durch einen Florentiner nach Frankreich verpflanzt, in seinem Sinne lange Zeit dort geübt, hat ein Jahrhundert später, während einer allgemeinen, die Entwickelung einer neuen Zeit andeutenden und vorbereitenden Regsamkeit des Geistes, durch einen Deutschen dort neue Belebung erfahren; nur um weniges nachher hat ein anderer Deutscher in ihm die ganze Fülle desjenigen entfaltet, was die Zeit seines ersten Aufblühens nur so eben zu enthüllen vermochte, und geleistet, was einem so reichen Geiste als dem seinigen, der durch keine Grübelei und mifsverstandene Absichtlichkeit irre geleitet wurde, zu erreichen allein gegeben war.

Indem wir nun so eben das Verhältnifs der Oper zu der Tragödie der Alten festzustellen versuchten, welche in das Leben zurückgerufen zu haben sie sich rühmte, ist von uns, so scheint es, die Beantwortung einer wichtigen, ja der wichtigsten Frage übergangen worden: wie nun eben die musikalische Begleitung der einen und andern, die ganze Behandlung des Gesanges in beiden sich gegenseitig verhalten habe? Bei dem Mangel ausreichender Denkmale antiker Tonkunst, der die Möglichkeit einer Vergleichung der Leistungen zweier so weit von einander entfernter Zeiten völlig ausschliefst, wird man die gründliche Beantwortung dieser Frage kaum verlangen dürfen. Darüber jedoch allerdings sind wir Rechenschaft zu geben schuldig, was durch die beschriebenen Bestrebungen in der Tonkunst sich wirklich gebildet, und wie es in dem nächsten Erzeugnisse derselben, der Oper, sich gestaltet habe: nur eine genaue Darstellung dieser Art wird uns das Verhältnifs der geistlichen Tonkunst zu diesen Bestrebungen und ihren Früchten, so wie deren Einwirkungen auf jene vollständig erkennen lassen. Kein gleichzeitiger Tonkünstler giebt durch seine Werke zu einer solchen Darstellung uns bessere Gelegenheit als *Claudio Monteverde*, der, um des Kampfes der Ansichten und Bestrebungen seiner Zeit willen, bald heftig angefochtene, bald im Uebermaafs vergötterte, auf dem Felde der kirchlichen wie weltlichen Tonkunst gleich thätige Meister. Indem wir die Leistungen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger auf ihn beziehen, werden wir deren Gehalt, sein eigenthümliches Verdienst in reicherer Entfaltung des durch sie nur Angedeuteten, kennen lernen, und den Einflufs erst recht zu würdigen vermögen, den seine Kunstthätigkeit auf den geistreichen Tonkünstler übte, welcher Hauptgegenstand unserer Darstellung ist, und eben durch die Art wie die alte und die neue Tonkunst in seinen Werken auf bewundernswerthe Weise, in ihrer reichsten Blüthe, im ahnungsvollen Keime hervortreten, seine rechte geschichtliche Bedeutung erhält, die jedoch ohne einen genaueren Blick auf sein Zeitalter nicht verstanden werden kann.

III. Claudio Monteverde.

Claudio Monteverde, in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Cremona geboren, in Mantua unter *Marco Antonio Ingegneri* gebildet, erscheint bereits seit dem Jahre 1582 als schaffender Tonkünstler, ohne jedoch die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen bei seinem ersten Auftreten besonders zu erregen. Seine früheren Madrigale, der beginnenden Richtung der Zeit auf den Ausdruck des Leidenschaftlichen durch die Tonkunst gemäfs, zeichnen durch einen gewissen Schwung, durch gröfsere Lebendigkeit vor vielen durch den Druck bis dahin bekannt gemachten sich aus, ohne jedoch in der ganzen Behandlung wesentlich von ihnen verschieden zu sein. Erst das dritte Buch dieser Madrigale erregte allgemeines Aufsehen, der neuen Behandlung halber, wie durch Artusi's Angriffe. Die Zeit seines Erscheinens

fällt ohne Zweifel (wie durch diesen Gegner, der zwar weder ihn noch sein angegriffenes Werk nennt, uns mittelbar bezeugt wird) um das Jahr 1598. Artusi nämlich, die Form der platonischen Gespräche nachahmend, wie vor ihm Zarlino und Galilei bereits gethan, wie die Richtung auf das klassische Alterthum, die Verehrung Plato's zumahl, dazu antrieb, schliefst in seinem Werke einem Zeitereignisse sich an, das ihm einen belebten Hintergrund seiner Darstellung gewährt, und leitet durch die Theilnahme seiner Unterredner an demselben die folgenden Untersuchungen ein. Bei den Festen der Doppelvermählung Philipps des Dritten von Spanien und Margarethens von Oesterreich, Erzherzog Alberts von Oesterreich und der Infantinn Clara Eugenia von Spanien, die zu Ferrara am dreizehnten November 1598 gefeiert wurden, treffen zwei Freunde zusammen; Luca, ein Edelmann aus dem Gefolge des Erzherzogs, Vario, ein Aretiner, im Dienste des Cardinals Pompeo Arrigoni. Das erstemal vereinigt sie ein Concert, das die Klosterfrauen von S. Vito den Neuvermählten geben; ein zweitesmal kehrt Luca zu seinem Freunde zurück von einer Zusammenkunft bei Antonio Goretti, einem edlen Ferrareser, wo er die trefflichen Tonkünstler Luzzasco und Ippolito Fiorino getroffen, und mehre neue Madrigale gehört hat. Beide Male sind die angehörten Musiken der Gegenstand ihrer Unterhaltung, die bei der letzerwähnten Gelegenheit auf Monteverde's drittes Buch von Madrigalen hingelenkt wird, das also, weil die besprochenen Gesänge als neue ausdrücklich bezeichnet werden, damals eben erschienen gewesen sein mufs. Ohne den Meister zu nennen, ohne die gesungenen Worte beizufügen, werden neun fünfstimmige Tacte daraus mitgetheilt. Sieben davon finden wir bei näherer Prüfung einem Madrigal angehörig, das aus der zweiten Scene des ersten Actes von Guarini's *pastor fido* entnommen ist; aus den Klagen Mirtylls gegen seinen Gefährten Ergast, über die Grausamkeit seiner geliebten Amaryllis, in denen das witzige Spiel seiner Leidenschaft, ihrem Namen, wie den heifsen Drang sie zu lieben, *(amare)* so auch die Bitterkeit dieser Liebe *(amar' amaramente)* vorbedeutend aufgeprägt findet, worin er sie der tauben, wilden, flüchtigen Natter vergleicht:

Cruda Amarilli, che col nome ancora
D'amar, ahi lasso! amaramente insegni!
Amarilli, del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma del aspido sordo
E più sorda, e più fiera e più fugace!
Poichè col dir t'offendo
Io mi morrò tacendo. [1])

Wir sehen, der Inhalt der Dichtung eignet sie vorzüglich für Darstellung leidenschaftlichen Ausdrucks durch die Tonkunst. Selbst Luca, aus dessen Munde Artusi redet, mufs zugestehen, dafs wenn auch der Meister in den besprochenen Madrigalen neue Regeln einführe, neue Ausweichungen und Ausdrucksweisen, *(nuova frase del dire)* sie doch von nicht unangenehmer Stimmverwebung seien *(di tessitura non ingrata)*. „Aber," setzt er nun hinzu, „dem Ohre sind sie wenig gefällig, und es kann nicht anders sein; denn während sie die guten Vorschriften überschreiten, die theils auf die Erfahrung, die Mutter aller Lehre, sich gründen, theils der Natur abgelauscht, und theils durch den Verstand bewiesen sind, müssen wir dafür halten, dafs sie mifsgestaltet und unnatürlich, dem Wesen der Harmonie

[1]) *Folgende sind die von Artusi (Imperfezzioni etc. Ragion. II. Blatt* 39. 40*) aus diesem Madrigale mitgetheilten Stellen (mit Beifügung der von ihm weggelassenen Worte).*

entgegen sind, und dem Zwecke des Tonkünstlers fern stehen, der, wie wir gestern fanden, die Ergötzung *(dilettatione)* ist." Dieses herbe Urtheil wird dadurch veranlafst, dafs Monteverde, um den leidenschaftlichen Ausdruck seines Textes mit seinen Tönen zu erreichen, an vielen Orten die falsche Quinte, die kleine Septime, frei, und in den äufsersten Stimmen eintreten läfst, und diese herben Mifsklänge aus Wohlklängen aufbaut; aus dem Vereine von einer Quinte und kleinen Terz, aus einer grofsen und zwei kleinen Terzen, oder endlich aus den letztgenannten Tonverhältnissen allein. „Jede gleichzeitige Verbindung hoher und tiefer Töne (so versucht Artusi seinen Tadel zu rechtfertigen) mufs den höheren Ton darstellen als entsprungen aus dem tieferen; das Verbundene mufs uns allezeit eine richtige Proportion zeigen. Nun aber giebt es, den Lehren der besten Meister zufolge, keine andere dergleichen richtige Proportionen, als arithmetische und geometrische, harmonische oder gegenharmonische. So wird

1. 2. 3.

ahi las - - so

las - - - - - - - - - so

las - - so las - - so a - - - - ma - - ra men - te a - - - - ma - ra

las - - - - - so

las - - - - - - - - - so a - - - ma - ra

4. 5. 6. 7.

ma dell' as-pi-do sor- e più fie-ra e più fu- rò tacen- -

ma dell' as-pi-do sor- do rò ta-cen- -

ma dell' as-pi-do sor - - - - - - - - - - - - - - - - chè col dir t'offen - -

ma dell' as-pi-do sor - - - - poi - chè col dir t'offen

ma dell' as-pi-do sor - - do rò ta - cen - - -

die Quarte und Quinte, die eine bald und bald die andere dem Grundtone zunächst liegend, richtig zur Octave verbunden; so auf ähnliche Weise die grofse und kleine Terz zur Quinte; so entsteht innerhalb der Octave, wenn über der sie arithmetisch theilenden Quarte, wir auf die eine oder andere jener beiden Arten die Quinte aufbauen, die grofse oder kleine Sexte. Der freie Eintritt diefer, in richtiger Proportion verknüpften Tonverhältnisse ist eben dadurch gerechtfertigt; eine jede auf anderem Wege gefundene Verknüpfung aber ist falsch, und nicht zu dulden. Falsch um defswillen also ist die Verknüpfung der Quinte und kleinen Terz zur kleinen Septime, so wie zweier kleiner Terzen zur falschen Quinte; irrig der Wahn, ein mifsklingendes Tonverhältnifs könne, aus zwei wohlklingenden aufgebaut, in seiner Herbigkeit uns unmittelbar vorgeführt werden, da den so zusammengefügten Theilen doch die rechte Proportionalität abgeht. Wollten jene Neuerer die Septime auf irgend eine der zuvor angezeigten Arten nach richtigen Verhältnissen theilen, sie würden nur übelklingende, jeder Verbindung widerstrebende Tonverhältnisse erhalten, ihr Ohr, ihr Verstand, würde sie davon überzeugen. Aber einer solchen Ueberzeugung trachten sie nicht nach. Die Herbigkeit ihrer Tonverbindungen heifsen sie einen neuen, aufserordentlichen Styl, von dem sie wundervolle Wirkungen erwarten; sie reden von nachdrücklich betonter Modulation *(modulare accentato)*. Und doch sind es nur die Sinne, welche durch sie berückt werden können; denn auf Instrumenten, die kein Verhältnifs richtig und genau darstellen, haschen sie nach ihren neuen Tonverbindungen, an ihnen erspähen sie die Wirkung ihrer Erfindungen, ohne neben den Sinnen auch den Verstand, die in sich begründete Tonlehre zu Rathe zu ziehen, die allein das Genaue, das Wahre finden lehrt. Ja, voll Einbildung, in sich verliebt wie sie sind, stellen sie sich den Vorschriften geradehin entgegen, die so viele ausgezeichnete Tonlehrer festgesetzt haben, oft eben diejenigen Lehrer, von denen sie gelernt haben, ihre geringen Erfindungen kümmerlich aneinander zu reihen; aber ihre Gebäude sind ohne rechte Grundlage, von der Zeit zerstört fallen sie zusammen, Spott und Hohn trifft die Erbauer. Folgtet ihr nur dem Beispiele grofser Meister der Vorzeit! So aber tritt bei euch die Herbigkeit der Mifsklänge unverhüllt, unvorbereitet hervor, als wolltet ihr wissentlich, absichtlich, dem Ohre Zwang anthun. Und ist dieses nicht eure Absicht, wollt ihr auch mit Mifsklängen dem Ohre schmeicheln, so bleibt euch nichts übrig, als auf der Bahn der älteren Meister fortzugehen, denn auf eurem Wege erreicht ihr nimmer euren Zweck, so lange Wohl- und Mifsklang nicht ihr Wesen verändern, ihre Eigenthümlichkeit gegen einander vertauschen. Unverrückt bleiben die Regeln, welche die Gelehrten, Kundigen festgestellt haben; ein Jeder hat nach ihnen sich zu richten. Wie kein Dichter nach Belieben statt einer kurzen eine lange Sylbe gebrauchen kann in gegebenem Maafse, kein Arithmetiker gegen wohlbegründete, kunstgemäfse Beweise anstreben, *(depravare quegli atti e quelle dimostrazioni che sono proprio dell' arte)* so soll kein Pfuscher *(infilza solfe)* uns eine neue Setzweise aufdringen wollen. Wenn ihr eure gegen die Unterstimme mifsklingenden Töne mit dem Tenor in harmonische Uebereinstimmung bringt, und diesen wiederum mit den andern Stimmen, die ihr endlich mit der Unterstimme wohlklingende Verhältnisse darstellen lafst, so ist das nur ein Gemenge nach eurer Weise; wenn ihr euch auf die Instrumente beruft, deren Töne bei schneller Bewegung auch durch unharmonische Verhältnisse das Ohr nicht sehr beleidigen, so vergefst ihr, wie Aristoxenus dagegen ausdrücklich eifert, das Wesen der Harmonie aus den Instrumenten erkennen zu wollen. Und endlich, mag auch der Sinn bei schnellem Vorüberrauschen berückt werden, und das mangelhafte Verhältnifs nicht erkennen, so kann doch dem Verstande die Täuschung nicht verborgen bleiben. Allein so ist eure Art; nur den Sinnen zu genügen ist euer Bestreben, was der Verstand zu euren Erfindungen sagen werde,

kümmert euch wenig. Freilich konnten die älteren Meister Mifsklänge nicht zu Wohlklängen umschaffen: auf die Art jedoch, wie, durch Wohlklänge vorbereitet, aus ihnen hergeleitet, in sie unmittelbar aufgelös't, sie dieselben einführten, verschwand deren Herbigkeit, ja, dem Ohre zu schmeicheln wurde so ihnen möglich; offen, ohne Vorbereitung hintretend, können sie keine gute Wirkung hervorbringen."

Dieser heftige Angriff auf Monteverde, wie er in den mannigfaltigen Wendungen des Gesprächs bald loser, bald folgerechter erscheint, und hier seinem inneren Zusammenhange nach mitgetheilt ist, erhält seine rechte Würdigung, wenn wir uns zurückrufen, auf welchem Wege damals die Tonlehre begriffen war. In dem Bestreben, fest und sicher sich zu begründen, suchte sie (wie wir oft gesehen haben) den Alten, als der Quelle alles Wissens, sich anzuschliefsen; sie that es einer in rascher Entwickelung begriffenen Kunst gegenüber, deren Entfaltung erst die ganze Tiefe der Tonwelt erschliefsen konnte, eine Tiefe inneren Lebens, die dem griechischen Alterthume augenscheinlich nicht aufgegangen war. Daher so viele Widersprüche, so augenscheinlicher Mangel an Zusammenhang, wo die Tonlehre der Alten nicht auszureichen vermochte; daher Aussprüche wie jener, der, wenn auch nicht auf griechische Tonmeister, doch auf die älteren der neuen Zeit als Gesetzgeber hinweis't, deren Regeln unverbrüchlich gelten müfsten; als erfordere eine neue, der Kunst gestellte Aufgabe nicht auch neue Kunstmittel und bisher nicht gekannte Tonverknüpfungen. Dafs eben dieses von Artusi gänzlich verkannt worden, dafs er darum völlig unbekümmert geblieben, was Monteverde durch seine, auf neue Weise eingeführten, aus Wohlklängen zusammengeflochtenen Mifsklänge erstrebt habe, zeigt die Art wie er einzelne Tacte aus dem Zusammenhange herausreifst, (deren höchstens einmal zwei zusammengehören) wie er sie in eine Reihe zusammenordnet, die den Unkundigen leicht durch scheinbaren Zusammenhang täuschen kann, wie er die gesungenen Worte wegläfst, und durch alles dieses zusammen genommen jedem Leser die Möglichkeit eines richtigen Urtheils entzieht. Und will man endlich ihm auch zugeben, dafs nur die Octave und Quinte auf die von ihm angegebene Art verhältnifsmäfsig durch eingeschaltete Töne getheilt werden könne, so ist dadurch noch keinesweges eingestanden, dafs jede nach anderen Verhältnissen geordnete Verknüpfung von Tönen eine falsche und widrige sei, sondern es folgt daraus nur, dafs jede andere Verbindung der, durch Einschaltung der Terz zum harten oder weichen Dreiklange umgebildeten Quinte, als mit der, durch kein wohlklingendes Verhältnifs ferner theilbaren, die Octave ergänzenden Quarte, (nicht zu gedenken der Wiederholungen der Glieder des Dreiklanges in der oberen Octave) nothwendig einen Mifsklang erzeugen müsse, sei auch das verknüpfte Tonverhältnifs an sich ein wohlklingendes. Hat ja die neuere Zeit auf die dritte, dem Dreiklange beigefügte Terz, auf die Verwechslungen der Glieder des so entstandenen Zusammenklanges, ihre Lehre von mifsklingenden Tonverbindungen und deren Anwendung gegründet! Ob aber Mifsklänge dieser Art frei eintreten dürfen, ob sie vorbereitet werden müssen, wird augenscheinlich durch Artusi's mitgetheilte Ausführung auf keine Weise begründet, und ist allein nach der jedesmaligen Aufgabe des Künstlers, der sie uns vorführt, zu beurtheilen.

Weiter noch sehen wir Monteverde in einem andern, fünfstimmigen Madrigale gehen; mit welchem Rechte, werden wir nach dem Gesagten am sichersten erkennen, wenn wir näher betrachten was er darzustellen unternommen hatte. Die von ihm hier gesungenen Worte [1]) lauten in treuer Uebersetzung

---

[1]) *Stracciami pure il core!*
Ragione è ben, ingrato!
Che, se t'ha troppo amato
Porti la pena del commesso errore!

folgendergestalt: „Zerreifse mir nur das Herz! wohl ist es recht, Undankbarer, dafs, wenn ich dich zu sehr geliebt, es die Strafe seines Irrthums trage! — Warum aber zerreifsest du meine Treue? Was hat die Unschuldige begangen? Verdient meine glühende Flamme keinen Dank, verdient sie, ach! nicht mein treuer Dienst? Doch zerreifse sie nur, Grausamer! ein treues Herz wird durch die Liebe nimmer getödtet! Sterbend, einem Phönix gleich, wird meine Treue schöner und seeliger sich erheben!" Nicht allein durch sinnreiche Stimmenverwebung, welche Artusi schon dem zuvor gedachten Gesange zugesteht, sondern durch den Ausdruck bald lebhaften Unwillens, bald inniger Hingebung, rührender Klage, schmerzlichen Vorwurfs, treuer Ergebung, wie die gesungenen Worte ihn erheischen, steht das erwähnte Madrigal den meisten gleichzeitigen ähnlichen Inhalts voran. Nun ist zwar eine Liebesklage (hier, den Worten zufolge, einer verlassenen Geliebten gegen einen Ungetreuen) in dem Munde von fünf Sängern, männlichen theils und weiblichen, und contrapunktisch behandelt, nicht ohne inneren Widerspruch; allein jeder Prüfende wird nicht in Abrede sein können, dafs, jene nicht angemessene Form der Darstellung einmal zugestanden, sie von dem Meister trefflich belebt worden sei. Die für jeden einzelnen Satz der Dichtung gewählte Gesangsweise schliefst dem Inhalte desselben vollkommen sich an, ihr Ausdruck wird durch die Art nur erhöht, wie sie in verschiedenen Stimmen verflochten erscheint: diese Vorzüge treten zu lebhaft hervor, als dafs selbst ein Gegner wie Artusi sie unberührt hätte übersehen dürfen. Nun erscheint aber auch hier wiederum in dem Sinne dieses strengen Richters eine ungehörige Neuerung: eine Reihe von Doppeldissonanzen, meist die None mit der Undecime, die Septime mit der None in Verbindung gebracht; mit einiger Herbigkeit allerdings, welche dadurch noch vermehrt wird, dafs die Mittelstimmen daneben eine Quartenfolge darstellen. Allein jene Kette von Mifsklängen ertönt zu den Worten: „ein treues Herz wird durch die Liebe nimmer getödtet:" *non può morir d'amor alma fedele)* es ist das siegende Hindurchbrechen der Treue, selbst durch die Qualen des Todes, das der Meister hier ausdrücken will; in dem eigenthümlichen Sinne seines ganzen Tonwerkes hat er jene Mifsklänge völlig am angemessenen Orte eingeführt, und selbst die Art ihrer Einführung kann den allgemeinen Regeln, welche Seth Calvisius für seine Zeit aufstellte, und deren schon zuvor Erwähnung geschehen ist, nicht widersprechend erachtet werden. Ungewöhnliche Verbindungen von Mifsklängen allerdings läfst Monteverde zum erstenmale hier hören; aber neue Ausdrucksmittel (um deren Anwendung ihn Artusi tadelt) wird man schwerlich der Neuheit wegen, sondern der fehlerhaften Anwendung, der ungehörigen Wahl halber, allein tadelnswerth finden können, und beides vermag man dem Monteverde hier nicht Schuld zu geben. Wenige Mifsklänge waren vor seiner Zeit gebräuchlich. Bei älteren Tonkünstlern, (namentlich Cyprian de Rore) finden wir in der Synkope die grofse Septime häufig mit dem Tritonus

---

Ma, perchè stracci fai della mia fede?
Che colpa ha l'innocente?
Se la mia fiamma ardente
Non merita mercede,
Ahi, non la merta il mio fedel servire?

Ma straccia pur, crudele!
Non può morir d'amor alma fedele!
Sorgerà nel morir, quasi Fenice
La fede mia, più bella e più felice'

Burney hat dieses Madrigal Vol. III. pag. 237 *seiner general history of music mitgetheilt; auch im dritten Bande von Choron's Principes de composition des écoles d'Italie ist es zu finden.*

verbunden, eine Verbindung, die später sich verliert. Je weniger die meisten unter ihnen nach leidenschaftlichem Ausdrucke strebten, um so minder fühlten sie das Bedürfnifs nach mannigfach abgestufter Herbigkeit in künstlich gebildeten Mifsklängen, es genügten ihnen diejenigen, welche das diatonische Klanggeschlecht darbot, und unter diesen wendeten sie den Tritonus (eigentlich einen getrübten Wohlklang eher als ursprünglichen Mifsklang) am sparsamsten, und meist nur in den Mittelstimmen an. Eine Steigerung finden wir bei ihnen kaum anders, als von dem ruhigen Hinabneigen der Quarte in die Terz, zu dem herberen Abwärtsstreben der kleinen Septime in die Sexte und dem sehnsüchtigen der None in die Octave. In angemessenem Wechsel, durch Bindungen hingewoben zwischen Wohlklänge, durch flüchtiges Vorübereilen der genauen Beachtung des Ohres entzogen, sollten diese Mifsklänge eine zufällige Würze gewähren, die Anmuth der Wohlklänge erhöhen, durch ihre vorübergehende Herbigkeit anziehen und ergötzen. Eine Verbindung zweier Mifsklänge erscheint selten anders als bei den Schlufsfällen; doch ist sie nur bedingterweise eine solche zu nennen, weil das Mifsklingen nicht ein doppeltes in Beziehung auf den Grundton ist, sondern gegen diesen nur ein einziger Ton abklingt, welcher daneben einen zweiten Mifsklang gegen ein anderes, dem Grundtone consonirendes Tonverhältnifs bildet. So ist es bei der häufig vorkommenden Verbindung der grofsen Terz oder Decime (häufiger noch der kleinen) mit der None; diese ist das einzige, gegen den Grundton mifsklingende Tonverhältnifs, aber durch ihre Stellung gegen dessen Terz oder Decime bildet sie einen zweiten Mifsklang, die Secunde oder Septime. In heiligen Gesängen jener Zeit erscheint diese Tonverbindung, das Gepräge demüthiger Beugung an sich tragend, am häufigsten bei den Schlüssen, wo diese Gemüthsstimmung in mannigfachen Beziehungen vorzüglich hervortreten sollte; die weltlichen Tonkünstler wendeten dieselbe auch im Verfolge ihrer Gesänge an, um sehnsüchtiges, weiches Hinabneigen auszudrücken. Monteverde hat in dem besprochenen Madrigal eine Reihe zweier, gegen den Grundton wesentlich mifsklingender Tonverhältnisse eingeführt, und ihre Herbigkeit wird dadurch noch geschärft, dafs sie zum Theil auch gegen andere Mittelstimmen Mifsklänge bilden [1]). Ueberhaupt waren die Mifsklänge ihm nicht blofs eine zufällige, die Wohlklänge nur hervorhebende Würze mehr, sondern etwas an sich wesentlich Eigenthümliches, in seinen

---

1)

le non può mo - - rir d'a - - - - mor al - - ma fe - - de - - - le

le non può mo - - - - rir d'a - - - mor al - - - - ma fe - - - - de - - - - le

le non può mo - rir d'a- - mor al - - ma fe - - de - - - le

le non può mo- rir d'a - - mor al - - - - ma al - - - - ma fe - - de - - le

le non può mo - - - rir d'a - - - - mor al - - - - ma fe - - de - - - - le

mannigfaltigen Verbindungen ein neues Leben der Töne Offenbarendes; aus den Bindungen, durch welche er sie zuerst in reicherer Fülle eingeführt hatte, drangen sie ihm endlich selbständig hervor, und man darf sagen, dafs mit ihm die Erscheinung dissonirender Accorde beginnnt.

So finden wir ihn am Ende des sechzehnten Jahrhunderts thätig, in der neuen, nach leidenschaftlichem Ausdrucke strebenden Richtung seines Zeitalters. Dafs vor dem Jahre 1607, wo sein Orpheus zuerst in Mantua aufgeführt wurde, er irgend etwas in dem Sinne geschaffen habe, in welchem die Florentiner die Wiedergeburt des Alterthums in der Tonkunst erstrebten, wird uns durch gleichzeitige Schriftsteller nicht berichtet, noch ist irgend ein Denkmahl eines solchen Strebens auf uns gekommen. Ohne Zweifel jedoch konnte die Erscheinung der Oper, deren Ruf zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts gleich bei ihrem ersten Hervorgehen sich überall hin verbreitete, nicht ohne lebhaften Eindruck auf seinen strebenden, forschenden, mit Bewufstsein schaffenden Geist bleiben. Denn hatten auch Rinuccini und Peri nicht dasjenige erreicht, was sie gewollt, weil ein Theil desselben als zeitwidrig nicht erreicht werden konnte, so war doch, dem Tonkünstler zumal, Grofses gelungen, was den Beifall seiner Zeitgenossen gerechter Weise in Anspruch nehmen mufste. Mit seltener Kraft waren die Töne der Leidenschaft hervorgebrochen in der Tonkunst, zum sicheren Zeichen, dafs eben nach dieser Seite hin natur- und zeitgemäfs ihre Entwicklung gerichtet sei. Die Eurydice des Peri ist an gefühl- und ausdrucksvollen Stellen ungemein reich, eben hier finden wir die Mifsklänge für leidenschaftlichen Ausdruck sinnvoll angewendet, und wo das diatonische Klanggeschlecht sie nicht darbot, durch willkührliche Veränderung herbeigeführt. Orpheus klagt um die Geliebte [1]): „Wehe mir! die Sonne meiner Augen, kaum aufgegangen, hat sich zum Untergange gewendet! Ich Elender! in derselbigen Stunde, wo ich an meines Lichtes schönen Strahlen mich zu erwärmen gedachte, hat der Tod es ausgelöscht! Kalt und einsam bin ich zurückgeblieben zwischen Schmerz und Weinen, wie die Schlange im Winter in rauhem Gefilde: Weinet mit mir, Schatten der Unterwelt!" — Viermal, bei der leidenschaftlichsten Klage, finden wir in der Melodie die verminderte Quinte hier angewendet: nicht da allein, wo die Tonleiter in ihrer unveränderten Gestalt, dem diatonischen Klanggeschlechte gemäfs, als Ergänzung des Tritonus sie darbietet, sondern durch Versetzungszeichen künstlich herbeigeführt. Sie erscheint aber auch nicht allein so, dafs ihr letztes Glied als Leitton unmittelbar zu einer Ausweichung führt, und sie sofort aufgelöst wird; sondern diese Auflösung wird oft lange noch aufgehalten und in der Singstimme meist gar nicht bewirkt, so dafs die Selbständigkeit mit der sie eben hier eingeführt wird, sie auszeichnet, ihren Gebrauch als einen neuen darstellt, da ihr früheres Vorkommen gewöhnlich nur auf die zuerst beschriebene Art erfolgt war. Das harmonische Verhältnifs des Gesanges gegen die Grundstimme zeigt ferner nicht allein an mehren Orten den Accord der kleinen Septime, sondern auch der kleinen None: ja, bei den Worten „zwischen Schmerz und Weinen" *(tra pianto e duolo)* den verminderten Septimenaccord, der in der neuen Tonkunst hier vielleicht zum ersten Male vorkömmt. Der Wortausdruck in diesem ganzen Klaggesange kann wirklich

---

[1]) *Ohimè! che sull' aurora*
Giunse all' occaso il sol degli occhi miei!
Misero! e'n su quell' ora
Che scaldarmi a' bei raggi io mi credei,
Morte spense il bel lume; e freddo e solo
Restai fra il pianto e'l duolo
Com' angue sol in fredda piaggia il verno;
Lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno!

vortrefflich genannt werden. Wenn uns Peri in seiner Vorrede versichert „er habe sorgsam geachtet auf jenen Wechsel des Tones und Nachdrucks in der Stimme, der bei der Klage, der Freude, und anderen ähnlichen Gemüthsbewegungen uns eigne," so dürfen wir behaupten, ihm sei gelungen denselben zu finden und durch die Tonkunst darzustellen. Die Steigerung des Ausdrucks bei dem zweimal wiederholten Ausrufe „Wehe mir!" *(Oimè)* und bei dem späteren „Ich Elender," *(Misero)* wo in wachsendem, gewaltsam aus der Brust sich hervordrängenden Schmerze die Stimme bei jeder Wiederholung sich höher hebt, um nur tiefer sodann und herber wiederum abzufallen — um eine kleine Terz fiel sie zuerst *(h gis)* dann um eine falsche Quinte *(c fis)*; später, zuerst um eine Quarte, *(a e)* dann eine falsche Quinte *(d gis)* — erscheint sinnvoll und mit Gefühl eingeführt [1]). Eben hier aber findet sich das überzeugendste Beispiel, wie die Poesie und ihre Formen, so sehr man ihr die unbedingte Herrschaft zu sichern bestrebt war, so laut man aussprach, dafs nur hierin für die Tonkunst das wahre Heil zu erwarten sei, dennoch dieser, in lebendiger Entfaltung begriffenen, mit ihr verschwisterten Kunst sich habe fügen müssen. Denn die Einschnitte, die das Maafs des Verses und der Reim vorschreibt, sind in diesen acht Zeilen von dem Gesange fast durchgängig nicht beobachtet, der Sinn, das Gefühl, der musikalische Ausdruck haben neue gebildet; eben durch jene, den Rhythmus der Poesie offenbar zerstörenden Wiederholungen erhält diese Stelle mit ihren vorzüglichsten Schmuck. Ihrer Form nach fand nun die Poesie doch wiederum sich wirklich zerstört, und nicht mehr durch die Kunst des Contrapunktes, der man bis dahin alle Schuld des Mangels der Einheit zwischen der Dicht- und Tonkunst allein beigemessen hatte. Die neue Behandlungsweise hatte die äufsere Erscheinung der Poesie eben so wenig unangestastet erhalten können, deren Sinn und Inhalt war durch sie in eine neue Form gegossen worden; man hätte daran erkennen sollen, dafs die eine wie die andere Darstellungsform der Tonkunst ein Gleiches erstrebe und leiste, eine jede von beiden auf ihrem eigenthümlichen Gebiete walte; dafs endlich die Einheit des Tones und des Wortes in der Tonkunst äufserlich nur annähernd darzustellen, und dafs sie wesentlich eine innere sei.

Monteverde's erster Versuch auf dem durch Peri neu eroberten Gebiete war die Behandlung eines gleichen Gegenstandes, wenn auch nicht des Gedichts, mit dessen Betonung sein Vorgänger so grofsen Beifall gewonnen hatte. Die Tonkunst der Alten, ein lange entschwundenes Schattenbild, wollte man heraufbeschwören aus der Nacht der Vergessenheit, denn sie war in neuer Herrlichkeit erschienen durch emsig wiederum durchforschte Berichte der Vorwelt; scheint es doch, als habe man gemeint, ihre früher so siegreiche Kraft am ersten erwecken zu können an der Fabel des Orpheus, der hinabstieg in die Unterwelt, die verlorne Gattin durch die Macht des Gesanges sich zu erobern. Wir eilen jedoch für jetzt der Zeit um ein Jahr voraus, zu den Festen der Vermählung Franz Gonzaga's und Margarethens von Savoyen, die um 1608 zu Mantua gefeiert wurden; denn Monteverde's damals aufgeführte musikalische Dramen, seine Ariadne und „der Tanz der Spröden" *(ballo delle ingrate)* stehen zu seinen frühesten

---

[1]) *Ohi - mè* | *Ohi - mè* | *Mi- - - - se - ro* | *mi - - - - - se - ro*

♯ ♯ b 11 ♯ 6 ♯

Hervorbringungen in näherem Verhältnisse, und gestatten leichter, die eigenthümliche Entwickelung seiner Art und Kunst daran nachzuweisen als Orpheus, an den wir andere Betrachtungen zu knüpfen gedenken.

Der Monolog der von Theseus verlassenen Ariadne galt seiner Zeit für ein Wunder der Kunst, und sehen wir ab von einiger Unbehülflichkeit und Härte der Modulation, die von den ersten Versuchen in der neuen Behandlungsart der Tonkunst unzertrennlich sein mufste, so können wir die Stärke des leidenschaftlichen Ausdrucks darin nicht verkennen. Der Berichterstatter, der uns alle damaligen Festlichkeiten ausführlich beschreibt, äufsert sich folgendermaafsen darüber: „Im höchsten Grade bewundernswerth erschien die Klage der Ariadne auf dem Felsen, nachdem sie von Theseus verlassen worden war; mit so viel Leidenschaft, auf so rührende Weise wurde sie vorgetragen, dafs kein einziger Zuschauer unbewegt blieb, keine der anwesenden Damen war, die bei dieser schönen Klage nicht eine Thräne des Mitleids vergossen hätte." Lange noch mufs dieser Beifall fortgedauert haben; denn drei und dreifsig Jahre später, (um 1641) als Monteverde zu Venedig unter dem Titel „*Selva morale e spirituale*" eine Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge veranstaltete, nahm er diesen Monolog einzeln in dieselbe wiederum auf, bildete durch untergelegte lateinische Worte ihn zu einer Klage der Mutter des Herrn unter dem Kreuze um, in dieser neuen Gestalt ihn der Kaiserin Eleonora Gonzaga darbietend. Einen Theil dieses grofsen, allgemeinen Beifalls verdankte der Meister zu einer Zeit, wo man von der Tonkunst das enge Anschliefsen an die Dichtkunst gebieterisch forderte, wohl auch seinem gelungenen Bemühen, die Maafse seines Dichters in seinem Tonwerke unverändert darzustellen, indem er dadurch den Gelehrten Genüge leistete, durch die Kraft seines Ausdrucks aber, den glücklichen Gebrauch solcher mifsklingenden Tonverhältnisse, welche die Melodik seiner Zeit bisher nicht angewendet hatte, der kleinen Septime zumal, die Freunde der Tonkunst, und des Neuen in ihr entzückte.

Ein seltsames Werk ist sein „Tanz der Spröden," der bei derselben Gelegenheit als Ariadne, nur einige Tage später, dem Hofe zu Mantua dargeboten wurde. Ottavio Rinuccini war Verfasser der Dichtung, deren ausgesprochene Absicht dahin ging, die Damen des Hofes zu belehren, dafs sie mit ihrer Gunst gegen die anwesenden Ritter nicht zu karg sein dürften, wozu freilich eine wunderliche Einkleidung gewählt war. Wir theilen den Bericht von dieser Vorstellung im Auszuge mit; nicht allein, weil wir bisher die äufsere Erscheinung der damaligen musikalisch-dramatischen Spiele zusammenhängend zu beschreiben noch nicht Gelegenheit fanden, dieses für die Zeit ohnehin bezeichnende aber durch seinen geringen Umfang dazu einladet; sondern auch, weil in geistreichem Gebrauche mifsklingender Tonverhältnisse, in Bildung dissonirender Accorde, Monteverde in diesem seinem Werke sich besonders ausgezeichnet hat; weil das von ihm hier Geleistete in naher Verbindung steht mit demjenigen, wodurch er zuerst die Aufmerksamkeit, aber auch den Tadel seiner Zeitgenossen auf sich gezogen hatte; weil endlich sein Verdienst im Zusammenhange mit der Dichtung, und deren Erscheinung auf der Bühne, erst in das rechte Licht tritt.

Der Herzog selber, der Bräutigam, sechs Ritter und acht Damen des Hofes, durch Geburt und Schönheit ausgezeichnet, hatten die Rollen in diesem Spiele übernommen. Als die vornehmen Zuschauer ihre Plätze eingenommen hatten, hörte man, statt des gewöhnlichen, dreifachen Trompetengeschmetters ein donnerähnliches Getöse von gedämpften Trommeln unter der Bühne, und der Vorhang flog schnell auf. Der Eingang einer weiten und tiefen Höle, so dafs kein Auge ihr Ende zu erreichen vermochte, zeigte sich in der Mitte der Bühne. Rings um dieselbe und in ihrem Inneren loderten Flammen; weit hinein, in der Tiefe, gähnte ein furchtbarer Schlund, aus welchem glühende Blasen aufsprudelten, in

in denen Ungethüme von so gräfslicher Gestalt sich bewegten, dafs die Augen Vieler kaum dorthin zu blicken wagten. Aufserhalb dieser Höle, von spärlichem und traurigem Lichte beschienen, zeigte sich Venus, den Amor an der Hand: sanfte Instrumente hinter der Scene begleiteten ihr gesungenes Gespräch. Eines Vorhabens willen, das er der Mutter noch nicht eröffnen kann, ist Amor entschlossen, in die Burg des Dis einzudringen; sie billigt seinen Entschlufs, und er wandelt kühn mitten durch die Flamme hinein in die Höle. Sie nun wendet sich gegen die Zuschauerinnen mit der bedenklichen Rede: „Höret ihr Frauen, bewahret in euren Herzen des Göttermundes weise Rede: welche von euch, Feindin Amors, in ihrem Blüthenalter ihr Herz mit Grausamkeit waffnet, wird einst seinen Pfeil, seine Flammen erkennen, wenn ihr Schönheit und Anmuth mangelt; dann wird sie mit zu später Reue der trügerischen Hülfe der Schminke und der Schönheitswasser sich zuwenden." Amor tritt nun, in Begleitung Pluto's, rechts hervor aus der Höle. Der Gott der Unterwelt erscheint gekleidet wie die Dichter ihn beschreiben, aber von Gold und Edelsteinen glänzen seine Kleider. Wie er der Venus sich genaht, klagt sie ihm ihr Leid, dafs niemand Amors mehr achte. „Dort in der edlen Manto" sagt sie, „haben Frauen, an Schönheit und Werth die stolzen Namen der Würdigsten übertreffend, mit solcher Strenge sich gewaffnet, dafs sie seine Pfeile gering achten. Die Bitten, die Thränen der treusten Liebenden hören sie nicht mehr, nicht einen Schatten von Gewährung mehr finden Liebe, Treue, Beständigkeit. Die Qual des Einen erzählt mit Lachen diese; jene freut sich, nur schön zu sein, weil sie Seufzer und Thränen aus dem Herzen hervorlockt. Auf dem Felde der Ehre bewegt sich vergebens, anmuthig stolz, der edle Krieger; der hochstrebende Sinn feiert mit seinen Liedern vergebens die Schönheit, die ihn nicht hört, nicht achtet; — aus der dunklen Höle rufe jene grausamen Frevlerinnen hervor, wo sie, von Hoffnung entblöfst, vergebens weinen; möge jede der stolzen Schönen am Mincio sehen, welche Qualen der grausamen Schönheit aufbewahrt sind." Pluto ruft den Geistern der Unterwelt; furchtbare, feuersprühende Larven erscheinen seine Befehle zu vernehmen und sie zu befolgen. Als aber die Schaar der Unglücklichen nun wirklich naht, vermögen Venus und Amor den Anblick nicht zu ertragen; in wenigen Tönen nur sprechen sie ihr tiefes Mitleid aus, und dann entfernen sie sich. Nun ziehen aus dem grausen Höllenschlunde die Spröden (*ingrate*), von denen das ganze Spiel seinen Namen führt, hervor an das Tageslicht. Den gröfsesten Fleifs hatte man auf ihre Erscheinung gewendet. Lange Gewande umhüllten ihre Gestalt, aus einem reichen, für diese Gelegenheit besonders gewebten Stoffe gefertigt. Er war aschfarben, Gold und Silberfäden aber mit so vieler Kunst durch das Gewebe geschlungen, dafs die Kleider Asche schienen, mit glimmenden Funken überstreut; auch waren Flammen in Gold und Seide in sie und die Mäntel gestickt; Rubinen, Karfunkel, und andere Edelsteine, glühenden Kohlen gleichend, halfen die Täuschung vollenden. Ihr Antlitz war todtenblafs und entstellst, ohne jedoch die frühere Schönheit zu verleugnen, das Haar in kunstvoller Verwirrung, mit Asche bestreut, doch so dafs sein Glanz darunter hervorleuchtete; Granaten und Rubinen, durch dasselbe geflochten, wiederholten hier dieselbe Täuschung wie bei den Gewändern. So ziehen sie zu dem Klange einer trüben, schwermüthigen Musik hinab von der Bühne, in den für den Tanz bestimmten Halbkreis des Theaters; ihr Tanz ist das Ueberraschendste und Neueste, was man bisher noch gesehen hat. Bald mit Gebehrden des Schmerzes, bald der Verzweiflung, des Mitleids dann und wiederum des Zornes, nahen sie einander, und fliehen sich; sie umarmen sich mit Zärtlichkeit, und dann stofsen sie mit Wuth und Abscheu sich zurück. Die eine flieht vor der andern, diese verfolgt sie mit drohendem Blick; sie scheinen mit einander zu hadern und sich zu versöhnen, und alles dieses führen sie mit so vieler Anmuth, Gewandtheit und Mannigfaltigkeit aus, dafs sie den

Zuschauern die Gefühle mittheilen, welche durch sie dargestellt werden. Pluto heifst sie nun innehalten. In einer Reihe stehen sie ihm gegenüber, er in der Mitte der Bühne; und nun wendet er sich gegen die anwesenden Fürstinnen und die zuschauenden Damen, ihnen eröffnend wefshalb Venus und Amor das erschienene Gesicht ihnen vorzuführen gebeten. Er schliefst: „Wenn Thränen und Bitten Euch nichts gelten, möge Furcht vor ewiger Qual Euch bewegen; aber welcher blinde Wahn läfst Euch dasjenige versagen, das endlich wider Euren Willen die Jahre Euch rauben? Sterbliche Schönheit (glaubt meiner Rede) ist keine Frucht, die bis zum Ende bewahrt werden darf." Jene Lehre mehr noch einzuschärfen, beginnt derselbe Tanz wieder, doch mit Gebehrden, verzweifelter noch und leidenschaftlicher; so fliehen die Tänzerinnen endlich die Bühne hinauf, wo denn Pluto's harter Spruch sie zurückkehren heifst in den Höllenschlund. Nur Eine bleibt zögernd zurück, während die andern der Qual entgegenschleichen, bricht aus in heftiges Weinen und Schluchzen, und öffnet den Mund zu folgendem Gesange: „Zu hart, zu hart ist es, zu den Klagen in der düstern Höle zurückzukehren, zu dem Dampfe, dem Schreien, dem Heulen, der ewigen Qual! wo ist die Pracht, wo sind die Liebenden, wohin gehen wir, Frauen, die einst die Welt so hoch geachtet? Auf immer lebt wohl, du heitere, reine Luft, Himmel, Sonne, leuchtende Sterne; Mitleid lernet, ihr, Frauen und Mädchen!" Die letzten Worte rufen in vierstimmigem Chorgesange (dem einzigen, neben einem kurzen der höllischen Geister) die Spröden als Scheidegrufs den Zuschauerinnen nach [1]). Sie sind nun zurückgekehrt in die Höle die sich hinter ihnen schliefst, und statt des früheren Grauens zeigt sich den Blicken eine weite, anmuthige Landschaft. — Wie viel jene, in Tanz und Gesang, in grauenvollen Bildern gegebene Lehre gefruchtet habe, wüfsten wir nicht zu sagen; allein noch zwanzig Jahre später hörte der Hof Ferdinands des Dritten, an welchem Eleonora Gonzaga herrschte, sie gern wiederum vortragen, mit einigen Veränderungen für die dortige Bühne eingerichtet, und der Hof Mantua's wurde mindestens niemals wegen übertriebener Sittenstrenge und Sprödigkeit getadelt. [2])

Monteverde sah, dem Sinne des Gedichts und dessen Erscheinung auf der Bühne gemäfs, den Tanz der so grausam bestraften Spröden als den Mittelpunkt des Ganzen an; seine Anordnung desselben ist sinnreich und eigenthümlich [3]). Während die Gequälten heranschleichen, ertönt ein kurzer, langsamer, traurig gehaltener Satz, dessen Tonart, obgleich an das Phrygische und Aeolische noch erinnernd, doch der jetzt üblichen harmonischen Behandlung der Tonart *a moll* sich nähert. Nun haben sie den Höllenschlund verlassen, sich versammelt, sich erkannt, ein neues Leben durchdringt sie; der vorige Satz kehrt wieder zwar, doch nun tritt an die Stelle des früheren geraden, der ungerade Tact, mit jener Art des Rhythmus, den wir den Tonlehrern jener Zeit übereinstimmend als trochäisch bezeichnet haben. Jetzt scheinen herbe, quälende Erinnerungen zu erwachen: der gerade Tact, die langsamere Bewegung, kehren wieder, allein der neue Satz, obgleich er denselben Umfang, dieselben Einschnitte darstellt als der zuerst gehörte, zeigt doch eine neue Melodie; in dem Zusammenklange der Stimmen, in dem Verhältnisse einer jeden zu der Grundstimme und zu den übrigen, treten die schneidendsten, herbsten Mifsklänge hervor. In gleich abgemessenen Zwischenräumen wird (den Regeln der Zeitgenossen entgegen) auf den schlechten Tacttheilen zu vier verschiedenen Malen der Mifsklang der kleinen Septime und der falschen Quinte eingeführt, mit so gröfserer Herbigkeit, weil allezeit einer von beiden (die falsche Quinte dreimal, einmal die kleine Septime) durch die äufsersten Stimmen dargestellt wird. In dem Gegeneinanderschreiten der sich auf- und abwärts bewegenden Stimmen entwickeln, ohne alle Vorbereitung, sich mifsklingende Ton-

[1]) *S. das Beispiel II. B. I. b.* [2]) *Sismondi Histoire des républiques italiennes. XVI. Cap.* 124. *S.* 270. [3]) *S. das Beispiel II. B.* 1 *a.*

verhältnisse; der Fortschritt der Stimmen hält ihre Auflösung lange hin, bis sie endlich dennoch erfolgt. Aber auch hier wiederum wird durch rhythmische Behandlung eine Steigerung des leidenschaftlichen Ausdrucks bewirkt; nach doppelter Wiederholung dieses Satzes ändert sich sein Schritt, der gerade Tact verwandelt sich in den sogenannten verminderten trochäischen Rhythmus der Tonlehrer jener Zeit, (unseren $\frac{6}{4}$ Tact), und wenn die erwähnten Mifsklänge bei langsamer Folge und verzögerter Auflösung mit gröfserer Herbigkeit hervortraten, so erscheinen sie jetzt um so gewaltsamer. Hier hat das Ganze seine höchste Spitze erreicht, es mufs nunmehr auf harmonische Weise zu seinem anfänglichen Tone zurückgeführt werden. Der Tonmeister behält defshalb in dem folgenden Satze zwar die Grundzüge der vorangehenden Melodie bei, auch der ungerade Tact ist geblieben; allein die herben Mifsklänge in den äufsersten Stimmen sowohl, als in den Verhältnissen einer jeden zu den übrigen sind verschwunden, nur durchgehend noch und gebunden erscheinen die damals allgemein üblichen: der durchhin angewendete Rhythmus endlich zeigt das Bestreben aus schneller, gewaltsamer Bewegung überzugehen zu beruhigter. Der ganze Satz besteht aus sechzehn Tacten, von denen je vier und vier gleichen rhythmischen Bau darstellen; drei gleiche Längen der erste; trochäisches Voranstehen der Länge gegen die folgende Kürze (in dem Verhältnisse von 2 zu 1) der zweite; iambisches Voranstehen der Kürze gegen die folgende Länge (in dem umgekehrten Verhältnisse) der dritte; der vierte endlich die, den ganzen Umfang des Tactes einnehmende Schlufsnote. Verstümmelt, gleichsam Entkräftung nach so gewaltsamer Bewegung anzudeuten, beendet der Anfangssatz das Ganze: statt sechzehn Tacten durch die er Anfangs gebildet wurde, ist er in vierzehn zusammengedrängt, von denen je sieben sich gegen einander stellen. Die gröfsere Beweglichkeit, deren die Tonkunst unserer Tage sich erfreut, unsere ohne Vergleich gröfsere Gewandtheit in Verflechtung und Auflösung mifsklingender Tonverhältnisse, würde vielen Hörern der Gegenwart, was jener Zeit ein Wunder der Kunst schien, nur als unbehülflichen, wenn auch achtbaren Versuch erscheinen lassen. In einer neuen Richtung der Ausbildung der Tonkunst befangen, und kaum der Mittel sich recht bewufst, das innerlich Geschaute, dem bisher Gebildeten völlig Entgegenstehende, in das Leben zu rufen, konnte jene Zeit allerdings oft nur lallen, wo die unsrige in wohltönender Rede sich ausdrückt; aber dennoch (möge sie auch nur annähernd erreicht haben, was sie erstrebte) werden viele ihrer Hervorbringungen, aus denen der Kampf des Geistes mit dem noch nicht völlig gebändigten Stoffe uns sichtbar entgegenleuchtet, dem Kundigen gröfseren Werth besitzen, als manches angebliche Kunstwerk der Gegenwart, dessen Urheber ohne inneren, lebendigen Drang des Schaffens, gewissermaafsen nur an dem rohen Stoffe sich begeistert, im Herumgreifen unter den Kunstmitteln, erhitzt durch ihre unbewufst auf ihn geübte Einwirkung, mit ihnen zu schaffen meint, während sie es doch sind, die ihn beherrschen. Monteverde's neue Schöpfung mufste um so gröfsere Wirkung auf seine Zuhörer üben, als sie mit seinen früheren, zuerst angefochtenen, dann allgemeiner bewunderten Hervorbringungen in genauem Zusammenhange stand, in einer Beziehung, die er, der strebende, forschende, mit Bewufstsein schaffende Geist, ohne Zweifel absichtlich herbeigeführt hatte. Durch eine Kette doppelt mifsklingender Tonverhältnisse, die er, zwar in ungewöhnlicher Verknüpfung, doch nicht regelwidriger Folge eingeführt, hatte er früher den Sieg der Treue über Schmerz und Tod ausgedrückt; in einer Reihe selbständig, frei eingeführter Mifsklänge, deren einer allezeit bitterer und herber aus dem andern hervorbricht, wollte er hier gesteigerte Qual ausdrücken, vergebliches Sehnen, fruchtloses, in sich selber aufgeriebenes Zürnen. Hatte man ihm früher vorgeworfen, bei aller, nicht ungefälligen Stimmenverknüpfung habe er den letzten Zweck der Kunst aus dem Auge verloren, zu ergötzen nämlich, so wollte er jetzt, dagegen ankämpfend, zeigen,

die Herbigkeit, die man als unergötzlich getadelt, lasse sich noch überbieten; und wolle freilich auch er die Zuhörer ergötzen, so werde es doch nicht anders geschehen als so allein, wie der Verständige es verlangen könne, durch den Zusammenhang des Ganzen, in welchem das Einzelne, an sich vielleicht Unergötzliche, erst die rechte Stelle erhalte, und durch seine Herbigkeit eben die Gesammtwirkung erreichen helfe.

In den so eben betrachteten Werken Monteverde's nahmen wir das Bestreben wahr, durch Anwendung bisher nicht üblicher Miſsklänge neue, überraschende Wirkungen hervorzubringen. Der Orpheus dieses Meisters, dessen Geist unablässig geschäftig war, auf der neuen Bahn der Kunst Entdeckungen zu machen, und bisher Unerhörtes zu Tage zu fördern, zeigt uns, daſs die eigenthümliche Farbe des Tons verschiedener Instrumente, die besondere Wirkung welche durch deren mannigfache Verbindung entstehen könne, von ihm nicht unbeachtet geblieben sei. Diese Wahrnehmung leitet uns auf die Untersuchung: wie die Begleitung der damaligen musikalischen Dramen beschaffen gewesen sei, denen ja nachgerühmt wurde [1]), daſs sie im Begleiten der Handlung durch Saitenspiel und Flötenklang die Tragödie der Alten wieder in das Leben gerufen hätten. Wir können diese Untersuchung nur durch einen Bericht über die Instrumentalmusik jener und der unmittelbar vorangegangenen Zeit vorbereiten, der daher, so gedrängt es die Deutlichkeit und Vollständigkeit erlaubt, am Besten hier seinen Platz findet.

Die ältesten Beispiele von Instrumentalmusik, die wir besitzen, reichen nicht höher hinauf als bis in die ersten dreiſsig Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Es sind französische Tänze, zu Paris 1529 gedruckt. Die Instrumente, welche bestimmt sind sie auszuführen, werden nicht genannt, und — nehmen wir den besondern rhythmischen Bau aus, den Tanzmusiken nothwendig vor jeder andern Art von Tonstücken voraus haben müssen, und der bei den damals gebräuchlichen Tanzliedern sich übereinstimmend findet — die ganze Behandlung der einzelnen Stimmen unterscheidet sich nirgend von der bei Gesangstücken üblichen. Um jene Zeit aber hatte die Behandlung verschiedener Instrumente bereits einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreicht. Auf älteren Bildern schon finden wir, mehr als hundert Jahre früher, Instrumente mannigfaltiger Art, in verschiedenen, jetzt so nicht mehr üblichen Gestalten dargestellt; in noch früheren Berichten wird uns von Pfeifen, Zittern, Geigen mancherlei Art erzählt, ihrem weit verbreiteten Gebrauche; der zünftigen Spielleute, der Sänger- und Pfeiferkönige geschieht schon seit dem vierzehnten Jahrhunderte Erwähnung. Der Vater des Benvenuto Cellini [2]) war um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ein eifriger und geschickter Bläser, der auch seinen Sohn, wie wir in dessen Lebensbeschreibung lesen, seines Widerstrebens ungeachtet zu dieser Kunst anhielt, und die Freude erlebte, daſs dieser am ersten August 1524 in Gesellschaft der ausgezeichnetsten Spielleute jener Zeit den Papst Clemens VII. durch sein Zinkenblasen in dem Vortrage ausgesuchter Motetten [3]) erfreute, und seine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich lenkte. Wir finden bei dieser Gelegenheit der „Motetten" erwähnt, und dürfen daher schlieſsen, daſs damals jene Spielleute aus vorhandenen geistlichen Gesängen solche ausgewählt hatten, die für den Vortrag durch Blasinstrumente besonders geeignet waren, und in diesem Schlusse werden wir durch die Wahrnehmung bestärkt, daſs bei den meisten geistlichen und weltlichen Tonwerken jener und der spätern Zeit bis zu Ende des Jahrhunderts, sich die Bemerkung

---

[1]) *„Veterem, ac multorum saeculorum spatio intermissum, comoedias et tragoedias in scenis ad tibias vel fides decantandi morem" sagt Janicius Erythraeus. [Pinacotheca etc. Col. Agr.* 1645 *pag.* 61. *im Artikel Octavius Rinuccinus.]*

[2]) *Vita di Benvenuto Cellini (Milano* 1806*) T. I. p.* 64. 65. [3]) *Mi fece intendere etc. se io volevo etc. sonare di soprano col mio cornetto quel giorno parecchi motetti etc. — sonammo que' disciplinati motetti etc. [Ibid.]*

findet „sie seien für lebendige Stimme und Instrumente gleich dienstlich" auf die eine und andere Art also ohne Unterschied zu gebrauchen, auch wohl theilweise für Gesang und Spiel auszuführen. Nun wird uns oft, und auch wohl mit strenger Mifsbilligung, in gleichzeitigen Schriften erzählt, man habe Instrumentenspiel auch bei heiligem Gesange angewendet, und dennoch finden wir bei allen damals gedruckten geistlichen Tonwerken nirgend besondere Instrumentenstimmen; alle sind auf gleiche Weise behandelt, allen ist der Text unterlegt; sie waren ursprünglich also nur für Gesang bestimmt, allein auch für Instrumente ausführbar, und der gerügte Mifsbrauch bestand darin, dafs man entweder einer jeden Stimme zugleich ein Instrument beigab, oder das Werk zum Theil durch Sänger, zum Theil durch Spielleute besetzte. Als Ergebnifs von allem diesen stellt sich die Thatsache dar: man hatte bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein auf Instrumenten von mancherlei Art es zwar zu einer gewissen Fertigkeit gebracht, allein die Ausbildung des Gesanges war der des Spieles bei weitem zuvorgeeilt, und dieses eigentlich nur ein Nachhall des Gesanges; ein besonderer Instrumentalstyl hatte sich noch nicht bilden können.

Das Lauten- und Zitterspiel (so scheint es) müfste jedoch als Begleitung einsamen Gesanges eine eigenthümliche Art der Ausbildung erfahren haben. Jene Instrumente waren sehr geschätzt, wurden in grofser Vollkommenheit in Italien verfertigt, der Liedergesang (zu welchem sie ihrer Tragbarkeit und Vollstimmigkeit wegen angenehme Begleiterinnen sind) war sehr geliebt und verbreitet, die Kirchenverbesserung, deren Rückwirkung überall eindrang, hatte zu seiner gröfseren Verbreitung, und durch ihn (mittelbar und unmittelbar) zu einem bedeutenden Umschwunge in der Tonkunst hingewirkt. Dennoch würden wir uns täuschen, wenn wir annehmen wollten, man habe damals, wie wir jetzt gewohnt sind, den Gesang in mannigfach gebrochenen Accorden auf der Zitter begleitet. Wie es zur höhern musikalischen Bildung damals nothwendig gehörte, zu einem gegebenen Gesange einen begleitenden aus dem Stegreife unmittelbar zu erfinden, so wendete auf solche Weise ohne Zweifel der gebildete Freund der Tonkunst, der ausübende Tonkünstler, die begleitende Zitter an; der Ungeübtere hielt sich durch dieselbe im Tone, indem er sich im Einklange, höchstens mit einigen wohlklingenden Tonverhältnissen begleitete. Der volle, prächtigere Ton der Laute, ihr gröfserer Umfang, reizte dazu, auf ihr (wie auf dem Claviere) die vollständige Wirkung eines grofsen vielstimmigen Gesanges in blofsem Saitenspiele darzustellen, oder durch sie als Begleiterin auch einsamen Gesanges etwas Aehnliches zu erreichen. Gegen das Ende des Jahrhunderts, in den vielfältig erschienenen Lautenbüchern, finden wir Motetten, Madrigale der berühmtesten Meister für dieses tönende, jetzt leider vernachläfsigte Instrument eingerichtet, ohne Gesang; man überliefs dem Sänger nach seinem Gefallen und dem Umfange seiner Kehle aus den ursprünglichen Werken jener Meister irgend eine Stimme dazu singend auszuführen, auf diese Weise (so weit es möglich war) die Wirkung des vollständigen Gesangstücks sich zu vergegenwärtigen, oder auch an den blofsen Tönen des Instruments sich zu ergötzen. Sammlungen von Gesängen für eine einzelne Stimme, mit einer dazu besonders, auf eigenthümliche Weise eingerichteten Begleitung, finden wir unter der grofsen Menge der damals gedruckten Tonwerke gar nicht vor; und die einzigen aus dem sechzehnten Jahrhunderte, die der Verfasser dieser Blätter gesehen hat, welche eine Clavier- und Lautenbegleitung, jedoch neben mehrstimmigem Gesange zeigen, bestätigen nur die vorangehende Darstellung. Sie sind zu Rom bei ***Simon Verovio*** in den Jahren 1589, 1590, 1591 in sauberem Kupferstiche erschienen: die früheste Sammlung führt den Titel „Kranz von Blumen der Tonkunst" ***(Ghirlanda di fioretti musicali)***; die nächst erschienene „Geistliches Ergötzen" ***(diletto spirituale)***; beide enthalten dreistimmige Gesänge von ***Palestrina, Anerio, Nannino, Marenzio*** und andern ausgezeichneten Meistern der römischen Schule; die

dritte, vierstimmige kurze Gesänge von denselben Tonkünstlern. Die einzelnen Gesangstimmen sind, eine jede in ihrer Folge, entweder auf einem Blatte, oder einander gegenüber abgedruckt; die Clavierbegleitung giebt die Singstimmen auf zwei Systemen übereinandergestellt, durch einzelne Auszierungen — nach Art der damals aufkommenden Gesangsmanieren, der Triller, Bebungen — geschmückt. In der Lautenbegleitung ist ebenfalls das ganze Werk für das Instrument ausführbar eingerichtet; beides also, was wir hier Begleitung genannt haben, zeigt sich geeignet auch allein gehört zu werden, als Nachahmung des vollstimmigen Gesanges. Wie nun solche Instrumente, die nur einzelne Töne hervorzubringen im Stande sind, ihrem Umfange gemäfs einzelne Gesangstimmen vertreten mufsten, so wiederum solche, die eine Vollstimmigkeit darzustellen fähig waren, ein ganzes Gesangstück; hier also wie dort, wir wiederholen es, war das Instrumentenspiel nur Nachhall des Gesanges; die contrapunktische Behandlung, einfacher und künstlicher, die in ihm vorwaltete, erschien auch in jenem, selbst wo es nur zu Begleitung des Gesanges berufen war.

Aus den Berichten ***Peri's*** und ***Caccini's*** haben wir bereits erfahren, wie ihr Bestreben, eine neue Gesangsart einzuführen, auch die Bildung einer neuen Begleitungsweise herbeigeführt habe: das Vermeiden einer dem Gesange durchhin sich anschliefsenden Mehrstimmigkeit, ruhende Bässe, die nur bei entschiedenen Ausweichungen sich fortbewegten, die Anwendung selbst mifsklingender Tonverhältnisse in den Mittelstimmen, um den Ausdruck der Dichtung hervorzuheben, im Ganzen also (die zeitgemäfse Verschiedenheit der Ausbildung der Harmonie ausgenommen) etwas der Begleitung der später sogenannten „trocknen" Recitative Aehnliches. Nun aber hatte ***Peri*** seine neue Gesangsart bezeichnet als eine, zwischen der Rede und dem Gesange die Mitte haltende: ***Caccini*** hatte der von ihm erfundenen, damit im Wesentlichen übereinstimmenden nachgerühmt, es sei ihr eine „edle Verachtung des Gesanges" eigenthümlich, sie binde sich an kein geordnetes Maafs, dem Sinne der Worte zufolge verkürze sie die Geltung der Note oftmals um die Hälfte. Sollte nun dem darstellenden Sänger so grofse Freiheit im Vortrage gestattet sein, so durfte augenscheinlich seine Begleitung nicht einer Mehrheit untergeordneter Spieler anvertraut werden, wie sie bei vollstimmigen Musiken sonst zusammentraten, wie man sie noch bei den Spielen angewendet hatte, welche der Oper vorangegangen waren, aus denen dieselbe sich allmählig entwickelt hatte; Spieler dieser Art konnten durch strenges Zeitmaafs allein im Zusammenklange erhalten werden, und selbst für eine grofse Versammlung ausgezeichneter Tonkünstler wäre Einheit des Vortrags nur auf diesem Wege möglich gewesen. Hier, wo genaues Anschliefsen an eine bisher unbekannte Art des Vortrags unumgänglich erfordert wurde, wo der Begleiter bei leidenschaftlich bewegten Stellen selbst die Absicht des Sängers zuvor errathen mufste, durfte nur solchen die Begleitung anvertraut werden, die mit der neuen Gesangsart hinlänglich vertraut waren, ja so weit es möglich war, durfte nur ein Einziger sie ausführen; und für diesen waren eben solche Instrumente die zweckmäfsigsten, auf denen vollstimmige Begleitung zu erreichen war. Diesem stimmt dasjenige überein, was ***Peri*** selber von der Begleitung seiner Eurydice sagt. „Sie wurde hinter der Scene begleitetet" sagt er „von Herren, eben so ausgezeichnet durch den Adel ihrer Geburt, als ihre Kenntnifs der Tonkunst. Herr ***Jacob Corsi***, den ich so oft genannt habe, spielte einen Flügel ***(clavicembano)***, Herr ***Don Garzia Montalvo*** eine grofse Zitter ***(chittarone)***, Herr ***Giovambattista Jacomelli***, der, ausgezeichnet in jedem Theile der Tonkunst, seinen Familiennamen gewissermaafsen mit dem der Geige vertauscht hat, die er bewundernswürdig spielt, eine grofse Lyra ***(lira grande)***; Herr ***Johann Lapi*** eine grofse Laute." ***Chittarrone*** [1]) hiefs damals die

[1]) *Vergl. Praetorius: sciagraphia Tab. V. 2. XVI. 1. 2. XVII 4. XX. 5. Organogr. Cap. XXIII. XXIV.*

gröfseste Art der Lauten, mit sehr langem Halse, so dafs sie, den Körper eingerechnet, bis $6\frac{1}{2}$ Schuh und 2 Zoll maafs; die grofse Lyra (auch *lira arciviolata* genannt) war eine Art Geigeninstrument, in der Bauart dem Bafs in den Gamben ähnlich, nur von bedeutend breiterem Körper, da sie bis mit sechzehn Saiten bespannt war: „darauf (sagt Prätorius) alle *Madrigalia* und *Compositiones* sowohl *in genere chromatico* als *diatonico* zuwege bracht werden können, welches denn eine feine Harmonie von sich giebt.“ Diese vier Arten begleitender Instrumente konnten freilich keine andere Abwechslung in der Begleitung gewähren, als diejenige, welche durch den besonderen Klang geschnellter Metallsaiten, gekneipter Darmsaiten von verschiedener Länge auf kleineren und umfangreicheren Resonanzböden, und gestrichener Saiten entsteht; offenbar reichte diese nicht hin, ein so bedeutendes Personal zu characterisiren, als in dieser Oper vorkommt; denn aufser den Chören der Hirten und Nymphen, Schatten und unterirdischen Geister, werden uns elf singende Personen vorübergeführt, und nehmen wir die Tragödie hinzu, die den Prolog vorträgt, sogar deren zwölf. Es scheint aber auch nicht die Absicht des Tonmeisters gewesen zu sein, durch die Begleitung die handelnden Personen eigenthümlich zu bezeichnen; denn der Eintritt des Hirten Thyrsis ist der einzige, der durch Anwendung eines besonders angegebenen Instrumentes ausgezeichnet ist; an dieser Stelle finden wir ein kurzes dreistimmiges Ritornell, das einen liedermäfsigen Gesang umschliefst und unterbricht, von drei Flöten (*un triflauto*) vorzutragen. Nirgends im Verlaufe des Stückes ist sonst angezeigt, wo das eine oder das andere der zuvor genannten Instrumente anzuwenden sei, und nur durch die Zeichen ♯ und ♮, und einige Zahlen über der Unterstimme, ist der Begleitung ihr Gang vorgezeichnet.

Monteverde dagegen schreibt in seinem Orpheus bei einigen besonders hervorzuhebenden Stellen seines Dialog's zwei, selbst drei verschiedene Arten von Instrumenten als begleitende vor. Doch genügen ihm die besaiteten dabei nicht mehr, denn auch Flötenwerke (*organi di legno*) und Rohrwerke (*regali*) finden wir angezeigt; nicht etwa nur, (wie bei Peri) in einer Vorrede, sondern bei jeder einzelnen Stelle wo eben s i e eintreten sollten. Wir sehen hieraus, dafs er mit seinem Vorgänger sachgemäfs zwar in dem Grundsatze übereinstimmte, für die Begleitung des Recitativs seien umfassende, eine Vielstimmigkeit gewährende, von einem Einzigen zu handhabende Instrumente die zweckmäfsigsten; dafs jedoch das Streben, wenn auch weniger die einzelnen Personen, doch die bestimmte Gemüthslage, in der sie sich befanden, zu bezeichnen, ihn für gröfsere Mannigfaltigkeit in deren Anwendung entschieden habe. Vielleicht auch war es die Erwägung, dafs die bisherige einfachere Begleitungsart gegen den Glanz der früheren, durch vollstimmige Musik geschmückten Spiele, aus denen die Oper erwuchs, zu farblos erscheine. An zwei Stellen des Orpheus finden wir neben solchen umfassenden Instrumenten verschiedenen Klanges auch ein drittes, seiner Natur nach nur für den Vortrag einer einfachen Melodie geeignetes angewendet, und beide Male in ähnlichem Sinne. Im zweiten Acte tritt eine Botinn auf, den unglücklichen Tod der Eurydice zu verkünden; eine Zitter und ein Flötenwerk (*organo di legno*) begleiten ihre schmerzliche Kunde. Nun fragt Orpheus:

Welch ein Klageton trübt diesen heitern Tag?
(*Qual suon dolente il lieto dì perturba?*)

und bei diesen Worten verstummt das Flötenwerk, ein Flügel (*clavicembano*) und die zuvor beschriebene grofse Zitter (*chittarrone*) treten an seine Stelle, und neben ihnen soll auch eine Viole (*viola da braccio*) angewendet werden, ohne dafs wir anfangs verstehen, auf welche Weise. Nun hat aber Monteverde, hierin von Peri verschieden, nicht die Gewohnheit, seinen Bafs durchgängig zu beziffern; an wenigen

Stellen nur sind einzelne Vorhalte angezeigt, und meist nur die grofse oder kleine Terz: die besprochene Stelle ist eine von den wenigen, wo eine Reihe von Ziffern über der Unterstimme steht. Mit einiger Sicherheit dürfen wir schliefsen, dafs durch sie die Tonverhältnisse haben angezeigt werden sollen, in denen, gegen die Unterstimme gehalten, die begleitende Melodie der Viole sich fortzubewegen habe, eine Begleitung, hervortretend gegen die der beiden andern vorgeschriebenen Instrumente, die durch geschnellte und gekneipte Saiten verschiedener Art nur schnell verhallende Töne darstellen können. So erscheint denn die traurige Kunde von den sanfteren Tönen des Flötenwerks begleitet, durch die der Klang gerissener Saiten tönt: dann wird das Erstarren, das Erbleichen des erschreckten Gatten uns lebendig gemalt durch die einsam mit dem Gesange fortgehenden farbloseren, wenn auch forthallenden Mitteltöne, während die verklingenden Töne des Saitenspiels die volle harmonische Begleitung gewähren. Ein ähnlicher Ausdruck, auf übereinstimmende Weise erreicht, findet sich im vierten Acte. Orpheus wendet den Blick um zu der ihm wiedergeschenkten, dem Orkus durch ihn entrissenen Gattinn, und zu den sanften Tönen des Flötenwerks singt er:

O süfse Sterne, so seh ich euch wieder, [1]) so sehe —

hier bricht er plötzlich ab (auf der kleinen Terz der Unterstimme) und fährt nun fort:

Doch welche Finsternifs, wehe mir! [2]) verhüllt euch?

Die Flöten schweigen plötzlich zu diesen Worten; die gerissenen, geschnellten Saiten des Flügels und der grofsen Zitter treten wiederum ein, und eine Bafsviole hat zu ihnen die Unterstimme auszuführen: auch hier wird Erstarren gemalt, so wie in den tiefen, dunkelen Tönen der Begleitung das Umdunkeln der Augen, deren der Zurückschauende sich zu freuen hoffte. An vielen Stellen des Orpheus ist, wie in Peri's Eurydice, kein Instrument als begleitend angezeigt; hier trat die Laute ausschliefsend ein, wie sie denn überhaupt damals zur Begleitung einzelnen Gesanges allgemein üblich war. Dafs ein tieferes Geigeninstrument während der ganzen Vorstellung musikalischer Dramen die Grundstimme damals ausgeführt habe, ist uns nicht berichtet, auch nicht wahrscheinlich, weil wir (wie in der eben besprochenen Stelle) die Anwendung eines solchen jedesmal ausdrücklich angezeigt finden. An Tonstücken, durch verschiedenartige Instrumente auszuführen, ist Orpheus sonst besonders reich; theils sind es Tanzweisen die an geeigneten Orten erscheinen, theils Symphonien, welche Ruhepunkte der Handlung ausfüllen, oder Ritornelle, die zu Anfang und am Schlusse der Gesänge angebracht, auch wohl zwischen sie hineingewoben sind: in den meisten zeigt sich entweder bestimmte Nachahmung des Gesanges oder doch eine den mehrstimmigen Gesängen jener Zeit übereinstimmende Behandlungsweise. Im dritten Acte, wo Orpheus den Charon durch seinen Gesang zu besänftigen und für sich zu stimmen trachtet, hat der Meister diesen Gesang durch mannigfaches, nicht sowohl begleitendes, als ihn unterbrechendes Instrumentenspiel zu schmükken gestrebt. Bei der ersten Strophe wiederholen in den Ruhepunkten des Gesanges, nach Art eines Echo, zwei Geigen einander in allerhand Läufen, Figuren und Trillern, und schliefsen dem Gesange ein zweistimmiges Ritornell ähnlicher Art an; zwei Zinken (*cornetti*), dann eine Doppelharfe, vertreten bei der zweiten und dritten Strophe ihre Stelle; endlich drei Geigeninstrumente, deren Spiel zum ersten Male nun auch in den Schlufsfall des Gesanges mit eingreift. Die letzte Strophe erscheint ganz einfach, aber sie ist die einzige Stelle des ganzen Drama, die mit harmonischer Begleitung des Gesanges durch mehre Instrumente versehen ist: es sind drei Violen und ein Contrabafs, welche der Vorschrift zufolge

---

[1]) *O dolcissimi lumi, io pur vi veggio, io pur* — [2]) *Ma quale eclisse, oimè! v' oscura?*

langgezogene Töne leise auszuführen haben, zu den Worten: [1]) „Du allein, edler Gott, vermagst mir zu helfen, und fürchten darfst du nicht, denn mit lieblichen Saiten allein, auf goldener Zitter, bewaffne ich die Hand; einer Zitter, deren Tönen die Strenge vergebens sich versteint." Charon zwar wird nicht gerührt, doch besänftigt, denn die langhinhallenden, sanften Töne wiegen ihn in Schlaf, eine folgende, ähnlich gedachte Symphonie hilft den Zauber vollenden, und Orpheus hat gesiegt.

So hat denn Monteverde durch verschiedenartige Klänge begleitender Instrumente den Ausdruck seines Gesanges eigenthümlich und mannigfaltig hervorzuheben gesucht, und oft mit überraschendem Erfolge. Dafs jedoch er, dafs vor ihm schon Peri, einer jeden seiner Personen ein bestimmtes, ihr besonders eignes, sie bezeichnendes Instrument beigeordnet habe, ist eine, wenn auch von Hawkins zuerst sinnreich aufgestellte, vor einigen Jahren von einem neueren Schriftsteller wiederum vertheidigte, doch ohne Zweifel irrige Behauptung, deren Entstehung nur dadurch erklärt werden kann, dafs in dem gedruckten Exemplare des Orpheus den Personen gegenüber die vorkommenden Instrumente verzeichnet sind, und das hienach Gegenüberstehende einige treffende Beziehungen darbietet. So würde allerdings z. B. der Chor unterirdischer Geister durch zwei Orgeln, der Chor der Nymphen und Hirten durch eine Doppelharfe, Pluto durch vier Posaunen, die das Verzeichnifs ihnen gegenüberstellt, wohl begleitet erscheinen. Aber dem Orpheus sollten zwei Contrabässe, der Eurydice zehn Armgeigen, dem Charon zwei Zittern beigegeben sein? Schon das Auffallende der Wahl hätte Hawkins zu genauer Prüfung veranlassen sollen, ob auch das zu Anfange in einem blofsen Verzeichnisse Gegenübergestellte in einer wesentlichen, durchgängigen Beziehung zu einander stehe, ob das so seltsam Gepaarte durch den Künstler wahrhaft innerlich vereint worden sei? Diese Prüfung hätte gezeigt, dafs als Begleiter des Gesanges der Hauptperson nirgend zwei Contrabässe ausschliefsend angewendet sind, dafs eben er, wie wir bereits ausführlich berichteten, auf das mannigfaltigste und sinnreichste durch die verschiedensten Instrumente geschmückt ist; dafs eine ganze Scene (seine Klage um die wieder entrissene Gattin zu Anfange des letzten Actes) durchgängig von zwei Flötenwerken *(organi di legno)* und grofsen Zittern begleitet wird, die der Vorschrift zufolge zur rechten und linken Seite der Bühne gestellt sind: sein Gesang, und der des Widerhalls, der ihm antwortet, soll dadurch unterstützt werden. Nur im ersten nnd vierten Acte zeigt sich Eurydice vorübergehend auf der Bühne, eine liebliche, schnell verschwindende Erscheinung; Dichter und Tonkünstler zeigen sie gleichsam nur aus der Ferne; wie war es möglich zu glauben, ihr Auftreten solle durch den Hall so vieler begleitenden Instrumente angekündigt werden? Nirgend auch ist an diesen Stellen ein begleitendes Instrument besonders angezeigt; der Sitte der Zeit zufolge war also Laute oder Theorbe (die einfach besaitete Laute) anzuwenden. Dem Apoll gegenüber ist ein Rohrwerk angezeigt *(regale)*; bei seinem Erscheinen ist dessen Anwendung nicht vorgeschrieben, wohl aber bei dem Gesange Charons, neben dessen Namen das Inhaltsverzeichnifs zufällig zwei Zittern gestellt hat. Bei dem Auftreten Pluto's endlich ist gar kein Instrument angegeben, und wenn wir auch an jener Stelle wo er dem Orpheus den harten Spruch des Schicksals verkündet, jenes Gesetz, dessen Bruch ihm die Gattin noch einmal entreifst, vier Posaunen, (wie das Verzeichnifs neben Pluto's Namen gebracht hat) wohl angemessen finden möchten, so dürften wir es kaum schicklich finden, wenn Proserpina (deren

---

[1]) *Sol tu, nobile Dio, puoi darmi aita,*
Nè temer dei, che sopr' un aurea cetra
Sol di corde soavi armo le dita,
Cetra, cui rigid'alma invan s'impetra.

Namen drei Bässe gegenüberstehen) ihre zarten Bitten für Orpheus zu deren Klange an den Gemahl richtete, er dagegen unter dem Hall „mauerzerdröhnenden Erzes" gegen sie „der alten Liebeswunde" gedächte „die der Gattin süſse Worte wiederum öffneten."

Alle bisher besprochenen Werke Monteverde's sind mit Johannes Gabrieli's letzten Lebensjahren gleichzeitig, und ihre Rückwirkung auf die späteren Hervorbringungen dieses Meisters unverkennbar, wie wir dieses in einem folgenden Abschnitte näher zu zeigen gedenken. Erst zwölf Jahre nach Gabrieli's Tode (1624) finden wir Monteverde mit Erfolg beschäftigt, eine neue Weise der Begleitung, eine eigenthümliche Behandlung der Instrumente zu erfinden, welche, einen abgesonderten Kreis der Thätigkeit ihnen eröffnend, sie von der Nachahmung des Gesanges völlig lossprach. Wollte unsere Darstellung mit Strenge auf alles dasjenige sich beschränken, was eben nur während Gabrieli's Lebenszeit zu Tage gefördert wurde, so läge der Bericht über Monteverde's fernere künstlerische Thätigkeit auſser ihrem Kreise. Allein auch Gabrieli's berühmter Schüler, Heinrich Schütz, ist ihr Gegenstand; die Einwirkung seines Meisters auf ihn, die Gewalt, welche die unter seinen späteren Zeitgenossen vorherrschende Richtung über ihn ausübte, das Fortwirken geistreicher Künstler auch über ihre Lebenszeit hinaus, das ihre geschichtliche Bedeutung erst recht anschaulich macht, ist so lehrreich, daſs wir nicht versäumen dürfen, Monteverde in seiner gesammten Wirksamkeit als Künstler zu betrachten. Am zweckmäſsigsten hören wir ihn selber mit eigenen Worten über sein Beginnen zuvor Rechenschaft ablegen, und forschen alsdann, wie das wirklich Geleistete sich zu demselben verhalte.

In der Vorrede zu dem achten Buche seiner Madrigale [1]) läſst Monteverde sich folgendergestalt vernehmen: „Dreierlei, meinem Ermessen zufolge, sind die vornehmsten Gemüthslagen oder Leidenschaften der Menschen; der Zustand des Zornes, des Gleichmuthes *(temperanza)* und der Bitte oder Demuth: so versichern es die besten Denker, so bekräftigt es die Natur der menschlichen Stimme durch ihre hohen, tiefen und Mitteltöne, so die Tonkunst in jenen drei Arten des erregten, des ruhigen, des weichen Ausdrucks. [2]) Dieses hatte ich bei mir wohl erwogen, und doch fand ich in den Werken der vergangenen Zeit Beispiele zwar des Ruhigen und Weichen, nicht aber des Erregten: eine Art des Ausdrucks die uns Plato doch beschreibt im dritten Buche seines Staates, [3]) wo er von der Nachahmung „des Tones und Ausdrucks eines Tapfern redet, der in kriegerischem Handeln oder irgend einer andern gewaltsamen Thätigkeit begriffen ist." Nun wuſste ich wohl, daſs Gegensätze am meisten unser Gemüth bewegen; daſs Gemüthsbewegungen zu erzeugen das Ziel aller guten Tonkunst ist, wie Boethius bekräftigt, wo er sagt: die Tonkunst ist uns verliehen die Sitten zu veredeln oder zu verderben. So gab ich denn mit nicht wenigem Eifer und nicht geringer Mühe mich daran, jene Ausdrucksweise wieder zu erfinden, und zog den Ausspruch aller besten Philosophen dabei in Betrachtung, daſs für kriegerische, gewaltsam bewegte Tänze das schnelle pyrrhychische Maaſs angewendet worden sei, das langsame, spondäische aber für die entgegengesetzten. Ich richtete nun meine Aufmerksamkeit auf die Vierviertelnote *(semibrevis)*; einmal durch ein Instrument angegeben, erschien sie mir einem Schritte des spondäischen Maaſses übereinstimmend; wenn ich sie dagegen in sechzehn einzelne Theile zerlegte, und diese, einen wie den andern, mit der Bewegung einer zornigen, verachtungsvollen Rede hören lieſs, so kam in diesem einfachen Beispiele mir schon etwas von dem Ausdrucke entgegen, den ich suchte, wenn

---

[1]) *Madrigali guerrieri ed amorosi etc. Venezia* 1638. [2]) *in questi tre termini di concitato, molle e temperato.*
[3]) *Plato* Πολιτείας *Lib. III. p.* 399 *Edit. Steph. Monteverde citirt: „nel terzo de* ***Rhetorica.***

auch der Schritt der Rede nicht im Stande war der Schnelligkeit des musikalischen Instrumentes nachzufolgen. Um meinem Versuche aber gröfsere Ausdehnung zu geben, nahm ich den göttlichen Tasso zur Hand, jenen Dichter, der mit voller Wahrheit und Angemessenheit in seinen Worten jede Leidenschaft auszudrücken weifs, die er darstellen will; und hier fand ich für mich seine Beschreibung des Kampfes der Chlorinda und des Tancred, denn hier konnte ich im Gesange kriegerische Bewegung und Bitte ausdrücken, ja den Tod. Im Jahre 1624 liefs ich in dem Hause des Herrn Hieronymus Mocenigo, eines vornehmen adeligen Herrn, der die höchsten Aemter der erlauchten Republik bekleidet, und mein besonderer Beschützer und Gönner ist, meine musikalische Behandlung dieser Erzählung hören, in Gegenwart der vorzüglichsten Männer unseres edeln Venedig. Sie wurde mit vielem Beifall und Lobe angehört, und da mir solchergestalt der Anfang in Nachahmung des Zornes gelungen war, forschte ich mit so gröfserem Eifer weiter, und verfertigte in dieser Art viele geistliche und Kammerstücke, die von den Tonkünstlern nicht allein mündlich gelobt, sondern der besonders dankbaren Art wegen, in ihren geschriebenen Werken auch nachgeahmt wurden, zu meiner grofsen Ehre und Freude." — Das Werk dessen Entstehung Monteverde hier beschreibt, verdient als eine merkwürdige Erscheinung unsere besondere Aufmerksamkeit. Es ist die zwei und funfzigste bis acht und sechzigste Stanze des zwölften Gesanges von Tasso's befreitem Jerusalem, die er, theils auf wahrhaft neue Weise, theils einer kirchlich herkömmlichen Behandlungsart sich anschliefsend, durch seine Töne belebt hat. Es mag auffallen, bei des Meisters künstlerischer Absicht, die aller heiligen Tonkunst widerspricht, einer kirchlichen Darstellungsform gedenken zu hören, allein er hat in der That eine solche gewählt. Es ist unausbleiblich, dafs jede Erzählung von einiger Länge, eine poetische zumal, je anschaulicher, lebendiger sie wird, in das Dramatische hinüberschweift, dafs die Personen, welche sie uns handelnd vorüberführt, von ihr in lebhaftem Wechselgespräch dargestellt werden. Der Bericht von dem Leiden und Sterben des Heilandes, der christlichen Kirche mit Recht einer der wichtigsten Theile des Evangelii, stellt uns den Erlöser mannigfach so dar im Gespräche mit seinen Jüngern, seinen Richtern und Peinigern, und dazwischen die Ausbrüche der blinden Volkswuth die ihn als Opfer ungestüm forderte. In den frühesten Zeiten der Kirche mag man zuerst bei dem Vortrage dieses Theiles der Evangelien in den gottesdienstlichen Versammlungen die Reden des Herrn vor den übrigen besonders hervorgehoben, als Aussprüche seines Mundes in so bedeutenden Augenblicken, sie als das Kostbarste des Ganzen auch durch besonders betonten Vortrag ausgezeichnet haben; in der Folge der Zeit hat sich daraus diejenige Vortragsweise der Passion entwickelt, die noch gegenwärtig in der katholischen Kirche üblich ist, und auf ähnliche Weise noch lange auch in der evangelischen sich fortgepflanzt hat: dafs drei Geistliche nämlich in den Vortrag sich theilen, der eine die Worte des Evangelisten übernimmt, der andere die Reden des Herrn, der dritte die der übrigen in der Erzählung aufgeführten Personen, der Chor aber mit den Worten des Volks, überhaupt einer Mehrheit, wo dieselbe erscheint, in das Ganze eingreift. Dieser allgemein bekannten Vortragsweise hat Monteverde hier bei seinem so völlig verschiedenartigen Tonwerke sich angeschlossen. Auch bei ihm theilen drei Sänger sich in das Ganze: die zwei Kämpfenden, die Hauptpersonen des Ganzen, und ein Dritter, der Text (*testo*) genannt, der die Worte des Dichters vorträgt: in dieser Gestalt hat der Meister gestrebt uns ein anschauliches Bild des Kampfes, der inneren, leidenschaftlichen Bewegung der beiden Gegner die ihn erzeugte, ganz den Worten des Dichters gemäfs vorüberzuführen. Wir glauben Tancred zu sehen, wie er Chlorinden begegnet, der von ihm bei nächtlicher Weile, gerüstet wie sie ist, nicht gekannten, für einen heidnischen Krieger gehaltenen Geliebten; wie er immer ungestümer

mit dem Rosse heranstürmt, dann absitzt, jeden Vortheil verschmähend; wie beide langsam einander nahen, der Kampf nun zu Fufse beginnt, der schwere, gewaltige, ein Schwertschlag dem andern blitzschnell nachsaus't, der Fufs in den Boden festgewurzelt, die Hand in steter Bewegung; wie die Kampfeswuth wächst, Schilder und Helme an einander rasseln, Tancred die Feindin mächtig ergreift, sie, aus der Umschlingung des grimmen Feindes, nicht des Liebenden, sich losreifst; die ermüdeten Kämpfer einen Augenblick ruhen, um zürnender dann den Streit zu erneuen, dem Chlorinda endlich erliegt, dann erst von dem Geliebten erkannt, als er ihr den Helm lös't das Bad der Taufe ihr zu bringen, nach welchem sie ihre Seele friedlich und mit Himmelsahnung aushaucht. Dieses Kampfesbild, wie Andere vor ihm ein ähnliches durch einen blofsen Verein von Singstimmen zu gewähren suchten, hat der Meister durch das bewegliche, umfangreichere Spiel von vier Geigeninstrumenten uns hinzuzeichnen gesucht, die hier zum ersten Male in einem ganz eigenthümlichen Kreise sich bewegen. Der Rhythmus der 3, mannigfach gegliedert, mahlt uns das ungestüme, beschleunigte Heranstürmen des Rosses; Gesang und Begleitung theilen abwechselnd, in dem sodann folgenden graden Tacte, sich in dessen Theile, mit kühnen Strichen, schnell, gewaltsam hervorgestofsenen Worten, so dafs wir Schwerthiebe zu vernehmen glauben; je zwei und zwei der begleitenden Geigen stürmen nun in regellosem Wechsel gegen einander bald hinauf und bald hinab; immer heftiger wird die Bewegung, auf und nieder in punktirten Achtelnoten zucken vereint alle begleitenden Instrumente, in Läufen rasen je zwei und zwei gegeneinander, in gewaltiges, bis zur höchsten Stärke gesteigertes Rauschen lös't das wüthende Anstreben sich auf, [1]) gerissene Saiten (der Meister schreibt ausdrücklich vor, den Bogen zu lassen, mit den Fingern die Saiten zu rühren) sollen den Klang der gegeneinander rasselnden Helme ausdrücken; malerisch zeigen Synkopen, bald im Gesange, bald in der Begleitung, uns das mächtige Umfassen, Entringen, Entschlüpfen, bis der wiederholte Anschlag einfacher Tacttheile (mit fortwährendem Hinabstreben in die Tiefe) uns die Ermüdung der Kämpfer ahnen läfst. Dieser bewegliche Hintergrund jedoch (wie bei dem später erneuten Kampfe) begleitet nur die Erzählung des Textes; das Gespräch der Kämpfenden, wo es vor dem Gefechte und während der Kampfesruhe eintritt, ist in der Behandlung dem damals üblichen Recitative der Oper übereinstimmend: nur Chlorindens letzte Worte als sie um die Taufe bittet, begleiten lang gedehnte, an Stärke abnehmende, endlich verklingende Accorde, ihre letzten, schweren Todesseufzer bezeichnend, [2]) und auf zart und leise ausgehauchten Zusammenklängen entschwebt endlich ihre Seele, zu den Worten des Dichters mit welchen die Sängerin endet: „der Himmel öffnet sich, ich geh' in Frieden." [3]) — Wir dürfen dem Meister glauben wenn er uns versichert, die Neuheit, das Ueberraschende dieses, in gleicher Art bisher noch nie vernommenen Tongemäldes, habe seine Zuhörer erschüttert und endlich bis zu Thränen gerührt: ist doch selbst für uns, die Verwöhnten, Erschöpften, trotz dem zuweilen hervortretenden Ungeschick des ersten Versuches manches noch neu und überraschend in diesem Werke, auf welches Monteverde noch vierzehn Jahre nach seiner ersten Aufführung, als er es durch den Druck bekannt machte, einen besondern Werth gelegt hat. „Es ist gut dafs man wisse, (sagt er im Verfolge der zuvor angegebenen Vorrede), dafs die Entdeckung wie der erste Versuch dieser, für die Tonkunst so nothwendigen Darstellungsweise von mir herrührt, denn ohne dieselbe durfte man diese Kunst mit Recht unvollkommen nennen, weil sie bisher nur das Ruhige und Weiche auszudrücken vermochte. Doch halte ich für die Ausführung eine Bemerkung besonders nothwendig. Zu Anfange schien es den

[1]) *S. Beispiel II. B. 2. a.* [2]) *S. das Beispiel II. B. 2. b.* [3]) *s'apre il ciel, io vado in pace! S. das Beispiel II. B. 2. c.*

Spielern, demjenigen zumal, der die Grundstimme auszuführen hatte, etwas eher Lächerliches als Lobenswerthes, in einem Tacte auf derselben Saite sechzehnmal hin und herzustreichen: sie gaben daher den Ton nur einmal an, und indem sie jene rasche Folge von Tönen auf nur einen einzigen während eines Tactes zurückführten, liefsen sie den Spondäus statt des Pyrrhychius hören, und zerstörten dadurch die Nachahmung der leidenschaftlich bewegten Rede. Ich bemerke daher, dafs die Grundstimme, wie die ganze Begleitung, genau so ausgeführt werden mufs, wie ich sie niedergeschrieben habe, und auch meinen, noch dabei gefügten, besonderen Anweisungen gemäfs u. s. w." —

So haben wir denn diesen Meister in seiner durch eine Reihe von dreifsig Jahren fortgesetzten Thätigkeit betrachtet: wie er zuerst eine hergebrachte Darstellungsform durch eine Kette doppelter Mifsklänge neu belebt, in ihr ein Mittel für erhöhten Ausdruck leidenschaftlich erregten Gefühles findet, wie neue, eigenthümliche Verbindungen von Mifsklängen neben mannigfachem Wechsel des Rhythmus bei einer bleibenden Grundform ihm zu Steigerung jenen Ausdruckes dienen, wie es ihm gelingt, in getreuem Anschliefsen an die Form seines Gedichts, durch seine Töne die ganze Tiefe der darin waltenden Gemüthsbewegung zu erschliefsen, wie in der Verschmelzung eigenthümlich gefärbter Klänge auch der zartere Ausdruck ihm hervorgeht, wie endlich die begleitenden Instrumente, der Dienstbarkeit zum ersten Male entledigt, ihm einen belebten Hintergrund des Gesanges bilden helfen. In einer bleibenden Richtung sehen wir ihn allezeit thätig; und wenn diese durch Hinweisung auf das Alterthum zuerst sich zu rechtfertigen versucht hatte, so haben wir schon gezeigt, dafs eine solche Rechtfertigung, ein Wiederbringen der altgriechischen Tonkunst unmöglich gewesen, dafs, alles Dahinausstrebens ungeachtet die neue Kunst sich zeit- und naturgemäfs habe entwickeln müssen. Bei der hienach nothwendig sich fortpflanzenden Entzweiung zwischen der Kunstlehre und Kunstübung also darf uns nicht befremden, Monteverde eben auch von Solchen angefochten zu sehen, in deren Sinne er doch zu wirken überzeugt war. Die ganze Absicht des zuletzt besprochenen Werkes versucht er auf treuherzige Weise durch Plato und Boëthius, ja durch das allgemein angesprochene Zeugnifs alter Philosophen zu rechtfertigen; und doch, kann es ein Werk geben, welches dem Bilde, das wir nach alten Berichten von der Tonkunst der Griechen uns zu entwerfen vermögen, mehr widerspräche? Die Einheit des Dichters und Tonkünstlers, wie die Alten, wie die neuen Kunstlehrer sie verlangten, ist durchaus verletzt, die dichterische Form — der Aenderungen im Ausdrucke, die der Tonkünstler sich zuweilen gestattet, nicht einmal zu gedenken — ist völlig zerstört, der Tonkünstler hat in einem ganz andern Sinne ein neues Werk erschaffen, aus dem der Geist des Dichters in dessen Worten zwar lebendig hervortönt, jedoch in gänzlich umgeschaffener Gestalt sich offenbart. Aus dieser Entzweiung lassen alle die Widersprüche sich verstehen, die wir um jene Zeit nicht allein zwischen den Werken einzelner Tonkünstler und ihren Berichten und Betrachtungen über dieselben, sondern häufig selbst in diesen letzten wahrnehmen. Man war damals, es ist wahr, eifrig bemüht, den Ausdruck der Rede, die einer jeden Gemüthsbewegung eigenthümlichen Töne, auch dem Gesange anzueignen, ihn dadurch zu vereinfachen, seine Kraft zu erhöhen; dennoch war Kehlfertigkeit, die Gabe, den Gesang geschmackvoll und mannigfaltig auszuzieren, niemals so hoch geschätzt; und es konnte kaum anders sein zu einer Zeit, wo selbst strenge Kunstrichter der Tonkunst als höchstes Ziel vorzeichneten, dafs sie e r g ö t z e, wo prachtliebende Fürstenhöfe das Angenehme und Glänzende vor allem verlangten. ***Peri***, in der Vorrede zu seiner Eurydice erwähnt mit besonderem Behagen: „Sein Werk habe auch den Beifall jener berühmten Frau erlangt, der ***Vittoria Archilei***, die man wohl Euterpe ihrer Zeit nennen dürfe; allezeit habe sie seine Hervorbringungen ihres Gesanges würdig

gehalten, und sie nicht nur mit jenen Verzierungen, jenen langen, einfachen und doppelten Läufen geschmückt, welche die Lebendigkeit ihres Geistes sie zu jeder Stunde erfinden lehre, mehr um sich dem Zeitgeschmacke anzuschliefsen, als in der Ueberzeugung, dafs die Schönheit und Kraft des Gesanges in ihnen allein bestehe; sondern auch mit jenen anmuthigen, zierlichen Wendungen, die nicht niedergeschrieben, und wenn auch geschrieben, dadurch erlernt werden könnten." *Caccini*, einer der Hauptwortführer der neuen Richtung auf redeähnlichen Gesang, läfst an verschiedenen Stellen seiner Vorrede zwar seinem Unwillen über Verkünstelung des Gesanges durch Auszierungen freien Lauf: sie seien nur um eines gewissen Ohrenkitzels wegen erfunden, sagt er, für Diejenigen, denen der Sinn für gefühlvollen Gesang abgehe; sei dieser allgemein geworden, so müsse man sie verabscheuen: und dennoch sagt uns der Anfang jener Schrift, dafs er sie theilweise defswegen verfafst habe, um den rechten Gebrauch der, eben von ihm erfundenen, einfachen und doppelten, mannigfach gewendeten und verschränkten Verzierungen zu lehren. Er will dergleichen zwar nur für die Dauer eines Viertel-, höchstens halben Schlages angewendet wissen, und doch finden wir sie bei ihm auf die Zeit von mehreren Schlägen ausgedehnt; mit sichtlichem Wohlgefallen erinnert er, in welcher Vollkommenheit seine früher verstorbene Frau dergleichen ausgeführt, wie seine jetzt lebende durch seinen Unterricht befähigt sie mit nicht weniger Fertigkeit und Geschmack ausführe. Peri führt in der Eurydice an den oft wiederkehrenden, mehr gesang- als redeähnlichen Stellen, aus denen einzelne strophische Gesänge hervorblühen (die ersten Andeutungen der späteren Opernarie) dergleichen Verzierungen mit vieler Mäfsigung ein, und nicht ohne Geschmack; Monteverde, wie bei ihm, schon durch die vielstimmigen, ausgearbeiteten Vor- und Zwischenspiele, die Form der Arie schärfer heraustritt, ist auch in Anwendung der Auszierungen des Gesanges verschwenderischer: im Orkus mufs Orpheus seine ganze Gesangskunst aufbieten, und jene Zierlichkeiten, in jeder einzelnen Strophe verschieden, nehmen hier schon zwei bis vier Tacte ein, und so auch in dem Schlufsgesange, wo Orpheus und Apoll zum Olymp sich erheben, und wie zwei emporsteigende Lerchen mit allerhand Gurgeleien einander zu überbieten suchen. Bescheidener werden dergleichen in den zwei- und dreistimmigen Gesängen angewendet, welche mit den vollen Chören abwechseln, und aus denen die Form der Duette und Terzette späterhin sich entwickelt hat: in dem erwähnten Duett Apoll's und Orpheus, dem der Venus und des Amor (in dem Tanze der Spröden) finden wir die ersten Andeutungen dieser Form, deren Entwicklung freilich durch die kunstreiche Verflechtung verschiedenartiger Gesänge bei den älteren niederländischen Meistern, durch spätere eigenthümliche Uebertragung dieser Behandlung auch auf weltliche Tonkunst, schon seit lange vorbereitet war.

Aber Monteverde war nicht Madrigalist und dramatischer Tonkünstler allein. Venedig hatte ihm das ehrenvolle Amt des Sängermeisters an seiner Hauptkirche, der Capelle seines Fürsten, übertragen; eine dringende Aufforderung, auch der heiligen Tonkunst seine Kräfte zu widmen, hätte nicht in jener Zeit noch ein jeder Tonkünstler durch Hervorbringungen auf diesem Gebiete seine Tüchtigkeit zuerst bewähren müssen. Die Richtung auf leidenschaftlichen Ausdruck, der eigentliche Kern seines ganzen Strebens konnte ihn aber kaum Genüge finden lassen an der, in ganz anderem Sinne, ein halbes Jahrhundert früher, zuerst erschlossenen, bis zu seiner Zeit hin herrlich entfalteten Blüthe der heiligen Tonkunst; lebhaft gesteigerter Ausdruck, wäre er auch in heiligen Gesängen zu erreichen gewesen, erschien dagegen der Kirche misziemend. Wie aber deren Anforderungen genügen, und dennoch dem inneren Drange gehorchen, der des Künstlers Gemüth mächtig beherrschte, ja allein Gehör zu verlangen schien? Die erneute Anforderung der Kirche: durchgängige Verständlichkeit des heiligen Wortes; die nicht ver-

minderte Verehrung des alten, überlieferten Kirchengesanges, schien die heilige Tonkunst endlich auf diesen allein zurückführen, dadurch aber ihre fernere Entwickelung, ja, ihr ganzes Wesen aufheben zu müssen; oder, wollte man ihr auch gestatten, in der neuerfundenen Weise redeähnlichen Gesanges sich auszusprechen, die Verständlichkeit des heiligen Wortes auf diesem Wege zu bewahren (wie dergleichen Versuche um jene Zeit auch vorkommen) so war doch wiederum die grofse Kraft der Harmonie, die Bedeutsamkeit der so vielfach geschmähten contrapunktischen Kunst nicht zu verkennen, und beide schienen eben in der Kirche ihre eigenthümliche Heimath haben zu müssen. So, zu jener Zeit des Umschwunges in der Tonkunst an welchem er selber so lebhaften Antheil hatte, hin und her bewegt durch innere Neigung, durch Gewöhnung, durch den Hang, sich Rechenschaft abzulegen von seinem Bilden und Streben, eine Rechtfertigung dafür in den Aussprüchen weiser Männer der Vorzeit zu finden, tritt er um 1610 zu Venedig mit einem geistlichen Tonwerke hervor, das seine Ueberschrift und sein Inhalt der heiligen Jungfrau, seine Zueignung dem Papst Paul V. geweiht, in welchem er durch die mannigfaltigste Art der Behandlung inneren, wie äufseren Anforderungen zu genügen versucht hat. [1]) Es enthält eine sechsstimmige Messe, mit dem Titel: „*in illo tempore;*" es sind die Worte mit denen die Verkündigung des Evangelii in der katholischen Kirche herkömmlich begonnen wird, deren Gesangsweise wir in den bewegenden Grundgedanken jener Messe zwar nicht wiederfinden, die aber vielleicht der besondern, örtlichen Gewohnheit einer uns unbekannten Kirche zufolge eben auf die Weise vorgetragen wurden, wie sie hier als Grundform der durch das Ganze vorherrschenden contrapunktischen Behandlung erscheinen. Hier zeigt sich der Meister durchaus der Vorzeit zugewendet. Die folgende Vesper der heiligen Jungfrau giebt ein Beispiel, wie er inneren Drang mit den Anforderungen der Kirche in Vereinigung zu bringen gestrebt. In den zwischen die Vesper hindurchgewobenen Motetten von geringerem Umfange folgt er völlig seiner Neigung; theils sind sie einstimmig, durchaus declamatorisch; theils ist der Versuch gemacht, in zwei- und dreistimmigen Gesängen die damals beliebten Gesangsverzierungen, der Vielstimmigkeit unbeschadet, auf das Mannigfaltigste mit einander verflochten hören zu lassen, Chor und einzelnen Gesang zu verknüpfen, dabei die in der weltlichen Tonkunst so beliebten Echo's, wie andere, derselben eigene Zierlichkeiten auch in die Kirche einzuführen; sie ihnen jedoch nicht unmittelbar zu öffnen, sondern durch die „Kapellen und Schlafgemächer der Fürsten" (wofür, dem Titel zufolge eben diese Motetten bestimmt sind) ihnen den Weg in dieselbe zu bahnen. Stehen in diesen Gesängen und der zuvor gedachten Messe zwei Gattungen, die der weltlichen und heiligen Tonkunst einander auf das Bestimmteste gegenüber, die Vorzeit (in gefälligerem Gewande vielleicht) und das dem Geschmacke der Gegenwart zu Liebe völlig Umgebildete, so giebt beides an dieser Stelle uns die wenigste Veranlassung dabei zu verweilen; denn nur eben zuvor haben wir versucht, den Sinn der Tonbildungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit darzulegen, und vor wenigen Blättern erst die Darstellung der in der Gegenwart vorwaltenden Richtung und ihrer Ergebnisse beschlossen. Jene Versuche der Ausgleichung des Entgegenstehenden jedoch, jener Kampf des Alten und des Neuen, wie er in Monteverde's Vesperpsalmen hervortritt, ist uns von gröfserer Wichtigkeit, zumal er manche spätere Erscheinung auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst erklärt, und defshalb verweilen wir ausschliefsend bei diesem Theile seines Werkes.

---

[1]) *Sanctissimae Virgini. — Missa senis vocibus, ad ecclesiarum choros, et Vesperae, pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella, sive principum cubicula accommodatis. Opera a Claudio Monteverde nuper effecta, et Sanctissimo Patri Paulo V. consecrata. Venetiis apud Riccardum Amadinum* 1610.

Der mehrstimmige, künstlich verflochtene Gesang durfte, der Ansicht des Meisters zufolge, nicht verdrängt werden; seine Kraft und Würde war ihm entschieden. Leidenschaftlich gesteigerter Ausdruck war nicht an seiner Stelle, sein Mangel sollte mindestens durch Mannigfaltigkeit der angewendeten Kunstmittel ersetzt werden: klar, vollkommen fafslich, sollten alle Theile des grofsen Tongemäldes — und nur ein solches geziemte der Würde des Gegenstandes — einander gegenüberstehen, ein bewegter, lebendiger Hintergrund, gleichsam wie eine reiche Landschaft oder prächtige Bauwerke das historische Bild, sie noch mehr hervorheben. Dieses nun ist auf die mannigfaltigste Weise in dem einleitenden Gebete, den fünf Psalmen, dem Hymnus „*Ave maris stella*," dem Lobgesange der heiligen Jungfrau versucht, welche die Vesper bilden; eingeschaltet noch ist ein langer Instrumentalsatz, der die Worte begleitet: Heilige Maria bete für uns *(Sancta Maria ora pro nobis.)* Bei dem einleitenden Gebete [1]) werden wir lebhaft an die Opern jener Zeit erinnert. Monteverde läfst zu dem vollen, einfach harmonischen Gesange des Chores eine Instrumentalbegleitung ausführen, die völlig dem Einleitungssatze zu seinem Orpheus gleicht, dem Trompetengeschmetter, mit welchem an den damaligen Fürstenhöfen die prachtvollen dramatischen Spiele eröffnet wurden, die man vorzüglich liebte; die unpassendste Einleitung für eine Reihe prophetischer Lobgesänge, welche Weissagung und Erfüllung gegenüberstellen, die widerstrebendste Begleitung für das demüthige Gebet in den Worten: Herr gedenke wie du mich erlösest: mir zu helfen eile, o Herr! Den fünf Psalmen [2]) und dem Magnificat sind (in der hier angegebenen Folge) die Tropen oder Intonationen des vierten, achten, zweiten, sechsten, dritten und ersten Tones untergelegt, (der letzte jedoch mit einigem Anklange des Pilgertons); meist erscheinen sie als ruhende Grundgedanken *(cantus firmi)*, zuweilen auch als bewegende (Motive). Die beiden in der Gesangsweise jeder kirchlichen Intonation deutlich hervortretenden Hälften, werden in dem zweiten der gesungenen Psalme: „Lobet ihr Knechte des Herrn, lobet den Namen des Herrn" zuerst in der Verknüpfung einzelner, sich immer mehrender Stimmen einfach entfaltet, bis sie, den vollen Chor in der Oberstimme beherrschend, in majestätischer Tonfülle erklungen sind; nun begleitet das Spiel einzelner Stimmen von gleichem Tonumfange ihren gemessenen Schritt, der sich bald über, bald unter denselben bewegt, oder von diesem Spiele umflattert wird, bis am Schlusse die frühere feierliche Fülle des Tones in achtstimmigem Gesange wiederkehrt, in dem Amen des Schlusses aber allmählig abnimmt, bis der Gesang in dem Wechselspiele von nur zwei Tenoren endlich verhallt. Oder, wie in dem Psalme: „Ich freue mich defs, das mir geredet ist, dafs wir werden in das Haus des Herren gehen," erscheint zwischen völlig freier, mannigfacher Stimmenverflechtung in einzelnen Psalmversen, zu andern der ruhende Grundgedanke in seiner alterthümlichen Gesangsweise; oder der Meister läfst zu Anfange die erste Hälfte dieser Gesangsweise nach kurzer Einleitung in einer einzelnen Stimme hören, dann durch den vollen Chor sie harmonisch entfalten, eben so die zweite, die ganze Gesangsformel aber darauf in derselben Stimme, bald in ihrem ursprünglichen, bald in versetztem Tonumfange unausgesetzt ertönen, bis sie im Lobgesange des Schlusses in der obersten Stimme den vollen Chor beherrscht; so in dem Psalme: „Preise Jerusalem den Herrn, lobe Zion deinen Gott." Oder endlich (wie in dem Psalme: „Wo der Herr das Haus nicht bauet, arbeiten umsonst die daran bauen") ist in dem bald vereinten, bald in zwei gleiche, fünfstimmige Wechselchöre getrennten

---

[1]) *Domine in adjutorium meum intende: Domine in adjuvandum me festina.* Ps. 69, v. 1. *(Vulg.) (Luth:* Ps. 70, *v.* 2.*)* *„Eile Gott mich zu erretten, Herr mir zu helfen" übersetzt Luther.* [2]) *Nach Luthers Bibelübersetzung:* Ps. 110. *(Dixit.)* 113. *(Laudate pueri)* 122. *(Laetatus sum)* 127. *(Nisi Dominus)* Ps. 147, *Vers* 12 *bis* 20. *(Lauda Jerusalem.)*

Chorgesange die alterthümliche Kirchenweise einer Stimme in jedem dieser wechselnden Chöre bleibend zugetheilt, und geht so, ernsten und festen Schrittes, durch das Ganze gleichmäſsig hindurch. Diese verschiedenen Behandlungsweisen, wie durch sie innerhalb eines jeden der Psalme, daſs wir so sagen, Gegenbilder entstehen, die sich auf einander beziehen, geben durch die besondere Stellung jener Psalmen, in denen sie wechselnd angewendet werden — wie denn der zweite und dritte, der vierte und fünfte derselben in den Grundzügen ähnliche Behandlung zeigen — auch der ganzen Vesper wiederum in gröſserer Beziehung ein gleiches Ebenmaaſs: ***Dixit*** aber und ***Magnificat***, dem Sinne der kirchlichen Feier zufolge ohnehin einander gegenüberstehend als Weissagung und Erfüllung, bilden auf sinnreiche Weise die Einfassung des Ganzen. Beide Gesänge unterscheiden dadurch schon sich von den andern Psalmen, daſs in ihnen der Gesang nicht ohne Unterbrechung fortgeht, wie in jenen, sondern sie in mehre, in sich abgeschlossene Sätze gesondert sind. Denn lassen auch in den übrigen sich dergleichen Sätze unterscheiden von eigenthümlich hervortretender Behandlungsweise, so greift doch das Folgende wieder unmittelbar in dieselben ein, und der Fluſs des Gesanges wird nirgend gehemmt. Das Ebenmaaſs in der Behandlung tritt in keinem der fünf Psalme sichtlicher hervor als in dem ***Dixit*** (der Herr sprach zu meinem Herrn, setze dich zu meiner Rechten bis daſs ich lege deine Feinde zum Schemel deiner Füſse). Dieser Psalm besteht aus neun Versen; von diesen sind der zweite, vierte, sechste, achte, bei aller Mannigfaltigkeit der Ausführung im Einzelnen, doch den Grundzügen nach übereinstimmend behandelt, und so wiederum mit ihnen wechselnd, der dritte, fünfte und siebente; der erste und neunte aber, ganz eigenthümlich und abweichend gestaltet, umfassen das Ganze. Wir unterscheiden in der harmonischen Behandlung alter kirchlicher Intonationen bereits im sechzehnten Jahrhunderte ein Vierfaches. Die anderen Stimmen entfalten einmal, einfach harmonisch, die alte Kirchenweise; oder sie dient den künstlichen Harmoniegeweben derselben als bewegender Grundgedanke; oder einzelne Stimmen, kanonisch verwebt, lassen, während jene als ruhender Grundgedanke ertönt, sich hören; oder endlich, da in den meisten dieser Gesangsformeln die Stimme auf demselben Tone, mehrere Worte aussprechend, ruhen muſs, bis mit den Schluſsworten auch die Schluſswendung des Gesanges eintritt, so wird dieses auch im mehrstimmigen Gesange beobachtet; die vereinten Stimmen, einen Dreiklang bildend, sprechen eine ganze Reihe von Worten in einer Bewegung aus, wie sie der Rede geziemt, und wenden sich dann mit der für den Gesang mehr geeigneten Breite des Vortrages zum Schluſsfalle. Diese vierfache Art der Behandlung ist in diesem Psalme mit angemessenem Wechsel angewendet. Daſs jede kirchliche Intonation zwei durch die Schluſswendung in der Mitte getrennte Hälften darstelle, haben wir öfter schon erinnert: in jedem Psalmverse tritt diese Scheidung deutlich hervor. Der erste Vers nun [1]) zeigt die erste Hälfte der kirchlichen Intonation als bewegenden Grundgedanken, die zweite Hälfte, einfach entfaltet, in dem zweiten Soprane über den andern Stimmen schwebend; der letze Vers in beiden Hälften einfach harmonische Entfaltung, so, daſs zuerst die Grundstimme mit dem ersten Theile der Intonation das Harmoniegebäude trägt, sodann die anderen Stimmen den in der höchsten erscheinenden zweiten Theil der Kirchenweise tragen. In den übrigen Versen wechselt die kanonische Verflechtung einer frei erfundenen Gesangsweise, die zu dem Kirchengesange ertönt, mit dessen „harmonischer Declamation" (wie wir es vielleicht am angemessensten bezeichnen), nicht ohne Mannigfaltigkeit im Einzelnen der Ausführung. Denn, was die zuerst erwähnte Behandlungsweise betrifft, welche im dritten, fünften und siebenten Verse

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 3; auch für die Behandlung des zweiten Psalmverses.*

erscheint, so sind es in den erstgenannten beiden Versen einmal zwei Soprane, dann zwei Tenore, welche die kanonischen Nachahmungen gegen die im Basse erscheinenden beiden Hälften der Kirchenweise fortführen, und zwar so, dafs immer erst eine dieser beiden Stimmen den Grundgedanken der Nachahmungen allein gegen den die Kirchenweise führenden Orgelbafs hören läfst, und erst alsdann die beschriebene Art der Verwebung in den drei Singstimmen sich anschliefst; in dem letzten, siebenten Verse aber, lassen zuerst drei Stimmen die eine Hälfte des Kirchengesanges, kanonisch verwebt, hören, ihnen treten alsdann mit einer frei erfundenen, auf gleiche Art verwobenenen Melodie die drei übrigen Stimmen hinzu; die andere Hälfte der Intonation endlich wird wiederum auf gleiche Weise vorgetragen. Der zweite, vierte, sechste, achte Vers, harmonisch declamirt, erhalten dadurch Mannigfaltigkeit, dafs jeder Schlufsfall in immer veränderter Tactart, in wechselnder rhythmischer Gliederung der Tacttheile, in allezeit verschiedenartiger Nachahmung unter den einzelnen Stimmen, eigenthümlich ausgeziert wird, worauf sodann jedesmal ein besonderer sechsstimmiger Instrumental-Zwischensatz folgt.

Eine noch mehr abwechselnde Art der Behandlung zeigt das siebenstimmige *Magnificat*. Erschien bei dem Dixit das Instrumentenspiel nur mit dem Gesange wechselnd in regelmäfsig eingewebten Zwischensätzen, so zeigt es sich hier — wie bei dem Eingange der Vesper, und an beiden Orten vielleicht zum ersten Male in der Kirche — als selbständige Begleitung des Gesanges, als Hintergrund des Hauptbildes das dieser gewährt. Doch ist es nicht überall bei allen Theilen dieses heiligen Gesanges angewendet, obgleich man dieses in sofern behaupten könnte, als auch bei den Stücken, für welche keine begleitenden Instrumentalstimmen vorhanden sind, in dem Orgelbasse der Gebrauch bestimmter Orgelregister für die Begleitung angeordnet ist. In den Theilen des Magnificat nun, die wir mit dieser Einschränkung als reine Gesangstücke bezeichnen, tritt eine vierfache Art der Behandlung hervor. 1) Einfacher Vortrag der kirchlichen Intonation und ihre einfache harmonische Entfaltung wechseln mit einander: so in dem Eingange: „Meine Seele erhebet den Herren.“ 2) In dreistimmigen Sätzen führt die Oberstimme den Kirchengesang, zwei andere ahmen einander nach in mannigfach gewendeten, bewegten Gesangsfiguren; so in dem zweiten und vierten Verse: „und mein Geist freuet sich; denn er hat Grofses an mir gethan etc.“ — Auch in dem neunten Verse: „er hilft seinem Diener Israel auf“ kehrt diese Behandlungsweise wieder, doch sind hier noch zwei begleitende, einander ebenfalls nachahmende Geigen eingeführt, der Kirchengesang aber der tiefsten unter den Singstimmen zugetheilt. 3) Aus den Gesangstimmen bilden sich zwei wechselnde, zuletzt vereinte Chöre, ein hoher und ein tiefer, in denen die feierlich hervortretende Kirchenweise allezeit von der höchsten Stimme geführt wird; so in dem fünften Verse: „und seine Barmherzigkeit ist für und für mit denen, die ihn fürchten,” der durch diese Art der Behandlung die ihm ausschliefsend eigen ist, vor allen übrigen bedeutend hervortritt, und wie er dem Orte nach in der Mitte des heiligen Gesanges steht, so nun auch künstlerisch den Mittelpunkt des Ganzen bildet. 4) Zwei Singstimmen endlich lassen in allerhand Läufen und melodischen Zierlichkeiten, während eine den Kirchengesang führt, ein sogenanntes Echo hören; so im Anfange der Doxologie: „Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste.” Diese Art der Behandlung leitet hier der Tenor durch eine fünf Tacte lang fortgeführte, reich ausgezierte Sylbendehnung ein. Mannigfaltiger noch ist in den Sätzen wo sie angewendet wird, die Instrumentalbegleitung angeordnet, und wir können hier eine fünffache Art der Behandlung unterscheiden. Die erste: wo die begleitenden Instrumente, während eine Singstimme den Kirchengesang einfach fortführt, eine Reihe selbständiger Nachahmungen vortragen, doch wechselnd bald diese, bald jene Art von Instrumenten mit einander verbunden wird: so in dem dritten

Verse: „denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen;" hier sind Pfeifen *(piffari)* zuerst, sodann Posaunen, endlich Flöten angewendet. Die zweite: wo die Begleitung zwar ähnlich geordnet ist, aber kein Instrumentenwechsel Statt findet: so in dem sechsten Verse: „Er übet Gewalt mit seinem Arm." Die dritte: wo zwei Arten von Instrumenten, das eine den von dem andern vorgetragenen Satz wiederholend, gegen den Kirchengesang ein sogenanntes Echo bilden, demjenigen gleich, dessen wir bereits bei den Gesängen des Orpheus in der Unterwelt gedachten, nur dafs es hier begleitend ist, dort nur Zwischenspiel; so in dem siebenten Verse [1]: „Er stöfset die Gewaltigen vom Stuhle," wo zwei Zinken *(cornetti)* und zwei Geigen in dem beschriebenen Verhältnisse zu dem Gesange stehen. Die vierte: wo die Instrumente gegen zwei, den Kirchengesang in Terzengängen einfach vortragende, in dem Schlufsfalle ihn mit einigen einfachen Nachahmungen ausschmückende Singstimmen nur Zwischensätze ausführen, am Schlusse erst wirklich begleitend ihnen hinzutreten; so im achten Verse „die Hungrigen füllet er mit Gütern," wo neben dem Basse drei Zinken auf diese Weise sich hören lassen. Endlich die fünfte, die uns zwei Instrumentalchöre als Begleiter zeigt, von Bläsern den einen, den andern von Geigern; so in dem zehnten Verse „wie er geredet hat unseren Vätern etc." wo zwei Zinken und eine Bafsposaune, zwei Geigen und eine Viole neben dem Orgelbafse gegen einander treten und sich endlich vereinigen. Der Schlufssatz des Ganzen verbindet alle vorgekommenen Instrumente mit allen Singstimmen, ohne genau zu bezeichnen, welches einer jeden sich anzuschliefsen habe, da ihnen keine selbständige Begleitung zugetheilt wird; die Oberstimme führt hier gegen das Harmoniegewebe der übrigen Stimmen den Kirchengesang fort, und das Amen stellt einen reich figurirten Schlufssatz dar, ausgeführt gegen eine Art im Alte erscheinenden festen Gesanges.

Zwischen dem letzten der fünf Vesperpsalme „Preise Jerusalem den Herrn" und dem Magnificat stehen aber noch der Hymnus der Maria, und ein von Monteverde eingeschaltetes Gebet, „Heilige Maria bitte für uns." In dem Hymnus „*Ave maris stella*" (Sei gegrüfset, Stern des Meeres) hatte der Meister einen strophischen Gesang zu behandeln, und nicht eine blofse kirchliche Intonation, sondern eine völlig ausgebildete Melodie dorischer Tonart durch seine Töne zu beleben. Auch hier hat er ein inneres Gleichmaafs der Behandlung zu erreichen gestrebt. Die erste und letzte Strophe des Hymnus sind achtstimmig und der Kirchengesang erscheint unverändert in ihnen; in den mittleren Strophen ist er unter Beibehaltung aller seiner Wendungen in den $\frac{3}{1}$ (Dreieintel) Tact versetzt, und wird so, bald vier- bald einstimmig, gegen einen begleitenden Orgelbafs vorgetragen, zwischen jede Strophe aber ist ein fünfstimmiger freier Instrumentalsatz eingeschaltet. Die glänzendste Instrumentalbegleitung ist bei dem Gebete „*Sancta Maria ora pro nobis*" angewendet. Eine Sopranstimme wiederholt diese Worte mehre Male in kürzeren oder längeren Zwischenräumen; dazu ertönen zwei Intrumentalchöre, von Bläsern das eine, von Geigern das andre. Jenes wird durch zwei Zinken, zwei Posaunen und eine sogenannte Doppelposaune *(trombone doppio)* gebildet, dieses durch zwei Violinen Viole und Bafs: die Orgel begleitet das Ganze. Gerader und ungerader Tact welchseln bei dem Spiele dieser beiden Chöre, bald in längeren, bald kürzeren Zwischenräumen; auch die Zusammensetzung des ungeraden und geraden im $\frac{6}{4}$ Tact ist in der Mitte angewendet. Innerhalb jedes besonderen Maafses hat der Meister die Tacttheile auf das mannigfaltigste gegliedert, durch Ineinandergreifen der ganzen Chöre und einzelner Stimmen aus denselben, immer wechselnde Wirkungen hervorzubringen gesucht.

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 4.*

Die ganze Anlage dieser Vesper, wir müssen es gestehen, ist sinnreich. Eine besondere, neue Art der Begleitung kündigt in dem Eingange eine damals aufserordentliche Behandlung kirchlicher Gesänge an: Gesang und Instrumentenspiel wechseln auf eigenthümliche Weise in dem ersten, durchaus weissagenden Psalme, und die reichste, mannigfaltigste Vereinigung beider zeigt sich in dem letzten, die Erfüllung des Verheifsenen preisenden Lobgesange. Vier andere Psalmen, von denen jeder einzelne ein Ebenmaafs seiner Theile darbietet, alle, als gröfsere Glieder des Ganzen, in ihrer Stellung gegeneinander nicht minder ebenmäfsig geordnet erscheinen, stehen zwischen jenen beiden Gesängen; der Bau des Hymnus, einfacher nur, erinnert wiederum an den des beginnenden prophetischen Psalms, und glänzendes Instrumentenspiel zu einem einfachen Gebete geht dem Schlufsgesange voran, in welchem Spiel und Gesang reicher noch und mannigfaltiger hervortritt. Es ist Alles gethan, den alten Kirchengesang, der jedem gröfseren Theile des Ganzen in einer bestimmten, herkömmlichen Form unterliegt, auch als dessen Mittelpunkt hervortreten zu lassen, und dieses durch alle die Kunstmittel zu bewirken, welche jener Zeit zu Gebote standen, dadurch aber auch die Herrschaft des heiligen Wortes zu sichern, die von der Kirche so dringend gefordert wurde. Was der Zeit nur anmuthig und ergötzlich erschien in der Tonkunst, sollte, wie reicher Blumenschmuck um das Bild eines gefeierten Heiligen, kostbare Stoffe zu Bekleidung des Hochaltars, den Prunk des Festes erhöhen helfen, zu dessen Verherrlichung das Kunstwerk eigends bestimmt war; und mochte dieser Schmuck auch ursprünglich zu weltlicher Ergötzlichkeit und Reiz der Sinne erfunden sein, so sollte er durch die Art seiner Anwendung doch geheiligt werden. Gegen den Gebrauch der Instrumente in der Kirche freilich hatten von jeher die meisten Stimmen sich erhoben. Wollte der Meister aus vielen Psalmen, aus der in der heiligen Schrift so oft erwähnten Anwendung verschiedenartiger Instrumente bei dem jüdischen Tempeldienste sein Verfahren rechtfertigen, so stand ihm der von seiner Kirche gebilligte Ausspruch des Eusebius doch entgegen: „wohl habe es sich geziemt, da Gott nur in Sinnbildern und Zeichen angebetet worden, ihn mit Gesängen zu preisen zu Psaltern und Cythern. Wie aber im neuen Bunde nicht das Bekenntnifs der Zunge mehr gelte noch die Beschneidung des Fleisches, sondern das Bekenntnifs im Gemüth, die Beschneidung im Herzen und Geiste allein, so müsse bei Christen auch ein lebendiger Psalter, eine lebendige Cyther, von dem Geiste des Glaubens und der Liebe beseelt, in dem G e s a n g e heiliger Lieder allein den Herrn preisen." Aber das heilige W o r t, dessen Vorherrschen so allgemein, so laut gefordert wurde, seine Verständlichkeit, konnte ja nicht besser gesichert werden, als wenn t ö n e n d e aber w o r t l o s e Klänge begleitender Instrumente neben ihm einhergingen, es schmückten ohne es zu verdunkeln. So hat denn gewifs die Mehrzahl der Freunde Monteverde's ihren verehrten Meister, vielleicht auch er sich selbst, auf diesem Gebiete nicht minder als auf dem der weltlichen (zumal der dramatischen) Tonkunst für einen Erneuerer, Erfinder gehalten.

Erfinder auch ist er gewifs, sofern ihm der Ruhm gebührt, mannigfaches, selbständiges Instrumentenspiel bei dem Gesange zuerst angewendet zu haben. Der sinnreichen Anordnung seines grofsen geistlichen Tonwerkes haben wir mit verdientem Ruhme gedacht; allein sie ist eben n u r s i n n r e i c h, ein anmuthiges Spiel mit der Form im Sinne seines Zeitalters, einer Form, die sich bis auf jene allgemeinen, auch durch blofse Gabe äufserer Verknüpfung zu findenden und zu ordnenden Gegensätze, nirgends von innen heraus da als nothwendig bewährt, wo sie erscheint. Mannigfaltig, ebenmäfsig, ist die verschiedenste Art der Behandlung angewendet, aber diese Mannigfaltigkeit kündet sofort als eine nur äufserlich gesuchte sich an, wo wir, (wie in dem Eingange) ein demüthiges Gebet mit Glanz und Prunk

umgeben finden, in jenen harmonisch gesprochenen Stellen lange Gesangsverzierungen auf unbedeutenden Endsylben antreffen, das leichte, lose Spiel damaliger modischer Zierlichkeit den Ernst einer alterthümlichen Kirchenweise umflattern sehen, in welcher das Tiefsinnigste verkündet werden soll. Und, angenommen selbst, Monteverde hätte durch seine Behandlung erreicht, was er erstrebte, den Forderungen der Kirche wegen unbedingten Vorherrschens, völliger Verständlichkeit des heiligen Wortes zu genügen (was doch zu bezweifeln ist, wo seine Behandlung der auch vor ihm schon üblichen übereinstimmte, und da nicht minder, wo er die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer auf das, in solcher Verbindung bisher noch nicht gehörte Instrumentenspiel vorzüglich hinlenkte); was wohl wäre durch solche Verständlichkeit gewonnen gewesen, wo keine innere Verklärung des Wortes durch die Tonkunst, kein Erschliefsen einer Fülle inneren frommen Lebens Statt fand, wie wir beides in Gabrieli's Werken antrafen, hier aber vermissen? Nicht als Erneuerer also auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst, auf dem er sich nicht heimisch fühlte, vermögen wir ihn anzuerkennen. Seine geist- und sinnreichen Erfindungen, aus seinen Aufgaben nicht lebendig hervorgeblüht, sondern als schimmerndes Gewand ihnen angelegt, dienten der heiligen Tonkunst eben so oft zum Verderben, als zur Förderung; seine artigen, kleinen, zwischen die beschriebene Vesper hindurchgewebten Motetten sind die ersten Vorläufer jener gesucht zierlichen, tändelnden, seichten Behandlung, nicht etwa nur in gleicher Art gedichteter, frömmelnder geistlicher Gesänge, sondern auch der erhabensten, tiefsinnigsten Schriftworte, wie wir sie in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts vorwalten sehen. Er, der mit Erfindungsgabe und Geist selbst auf einem Gebiete, das nicht das seinige war, zu herrschen wufste, ist durch sein Werk der erste Wortführer jener Ansicht geworden, die in geistlichen Tonwerken mehr die Mannigfaltigkeit der angewendeten Formen schätzt als nach dem inneren Gehalte forscht. Allein weil er hier weniger ein Inneres zu offenbaren, als seiner Zeit zu gefallen strebte, sind seine geistlichen Werke auch frühe veraltet, so wie seine modischen Zierlichkeiten allmählich den Reiz der Neuheit verloren; und wenn seine seltenen Gaben auch jetzt noch unsere Achtung in Anspruch nehmen, so vermag doch dasjenige, was er eben hier mit denselben geleistet, nicht unsere Neigung zu gewinnen. Ist er irgendwie mit Recht von seinen Zeitgenossen getadelt worden, so war es seiner geistlichen Werke halber; erscheint dagegen, was er auf dem Gebiete der dramatischen Tonkunst geleistet, neben dem Trefflichsten, was die spätere Zeit hervorgebracht, freilich oft nur wie das dämmernde Aufschliefsen des Augenliedes gegen den wachen, bewufsten, schauenden Blick des Auges, so dürfen wir doch nie vergessen, mit welcher seltenen Geisteskraft er sich geregt, das spätere völlige Erwachen eben dieser Kunstrichtung mannigfach vorbereitet hat, und defshalb ihm neben den grofsen Künstlern seiner Zeit einen ehrenvollen Platz nicht versagen. Was aus dieser neuen Richtung lebendig erblüht war, zeigt in ihm sich in der Fülle der Entfaltung wie die Zeit sie nur irgend vergönnte; defshalb mufsten wir aber ihm vorzüglich hier eine genauere Betrachtung zu Theil werden lassen. Denn die folgenden Blätter sind der Erörterung gewidmet, wie der wahre Kern der neuen Kunstrichtung seiner Zeit, der in seinem Kunstleben und den daraus hervorgegangenen Leistungen sich vornehmlich offenbart, auch auf ein Gebiet zurückgewirkt habe, das, obgleich seiner eigenthümlichen Natur ein fremdes, er dennoch durch seine Erfindungs- und Verknüpfungsgabe für sich erobern zu können meinte; während er, ihm unbewufst, eine wahrhaft belebende Rückwirkung auf dasselbe übend, durch das von ihm mit Bewufstsein und mit Anspruch auf hohes Lob Geschaffene nur lähmend und verwirrend einwirkte.

IV. Ludovico Viadana, und die Erfindung des Generalbasses.

Ehe nun diese Betrachtung uns zu Johannes Gabrieli wiederum zurückführt, nehmen wir Gelegenheit von einer Erfindung zu reden, welche gleichzeitige Schriftsteller fast allgemein dem Ludovico Viadana zuschreiben, und die mit den Anfängen der Oper zusammentrifft, von der Erfindung des Generalbasses nämlich. Denn Einiges, was wir in dem Vorigen berichtet haben, scheint die Ehre dieser Erfindung Anderen aneignen zu müssen, als jenem Meister, dem sie allgemein, und unter Berufung auf so gültige Zeugnisse beigelegt wird. Seine Zeitgenossen, ***Prätorius*** und ***Caspar Vincentius*** [1]), bezeichnen ihn übereinstimmend als den ersten Erfinder; als das Jahr der Erfindung wird 1605 genannt. Verstehen wir aber unter Generalbafs die Grundstimme eines Tonstücks, über der das Harmoniegewebe desselben in Ziffern hingezeichnet ist, so finden wir eine solche bezifferte Grundstimme bereits in ***Peri's*** zu Anfange des Jahres 1600 herausgegebener Eurydice; jene Erfindung war also entweder vor Viadana bereits vorhanden, oder es findet ein Irrthum statt in der Angabe der Zeit des ersten Erscheinens jener „heiligen Concerte," in deren Vorrede Viadana selber ausführlich von seiner Erfindung Rechenschaft giebt [2]). Viadana's eigener Bericht wird uns überzeugen, dafs es unnöthig sei diesem anscheinenden Irrthume genauer nachzuforschen, wenn wir von ihm werden erfahren haben, welche Bewandnifs es eigentlich hatte mit seiner neuen Erfindung. Wir führen ihn mit seinen eigenen, getreu übersetzten Worten ein, und obgleich Manches in seiner Vorrede unserem nächsten Zwecke nicht dient, so tragen wir doch Bedenken es wegzulassen, denn alles darin steht in genauer Verbindung, und das anscheinend hier Unerheblichere ist für die Zeit und ihre Kunstrichtung dennoch wichtig.

„Viele waren die Ursachen" so sagt Viadana, „welche mich bewogen haben, diese Art Concerte zu setzen. Eine der vornehmsten war die Bemerkung, dafs wenn ein Cantor drei, zwei Stimmen, oder auch wohl eine einzige, zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sahe (da es an Tonstücken solcher Art fehlt) eine, zwei, oder drei Stimmen dazu aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Diese Stimmen jedoch standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange, durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlufsfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Für sich betrachtet, waren sie daher voll langer, wiederholter Pausen, ohne gehörige Schlufsfälle, ohne angenehmen Gesang; sie zeigten nur geringe, wenig schmackhafte (melodische) Fortführung. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten, oder auf das Unangemessenste durcheinandergestellt waren. Alles dieses mufste solche Art des Gesanges den Zuhörern unvollständig, ermüdend, ohne Anmuth, ja widrig erscheinen lassen, der Unannehmlichkeit für die Sänger bei Ausführung des Gesanges nicht zu gedenken. Lange habe ich über diese Schwierigkeiten nachgedacht, diese auffallenden Uebelstände zu heben gesucht, und,

---

[1]) *S. Praetorius Syntagma T. III. Th.* 3. *Cap. VI. pag.* 144, *wo er ihn „novae inventionis primarium" nennt. Desgl. Caspar Vincentius in seiner vom* 20. *December* 1611 *datirten Vorrede zu dem Generalbasse, den er für des Schadäus promptuarium musicum angefertigt hatte.* [2]) *Opera omnia sacrorum concertuum,* 1. 2. 3. 4 *voc. jam in unum corpus convenienter collecta. Cum Basso continuo et generali, organo adplicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata: auctore excellentiss. musico D. Ludovico Viadana Italo, hujus novae artis musices inventore primo. Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis instructione et succincta explicatione etc. Nach Vincentius zuvor erwähnter Vorrede kam dieses Werk „primum Venetiis, deinde etiam Moenofrancofurti Anno* 1609" *heraus. Die erste Bekanntmachung also mag* 1605 *erfolgt sein. (Vergl. Wolf Caspar Printz von der edlen Sing- und Kling-kunst etc. Cap. XII.* §. 11.*) Wieder aufgelegt wurde es* 1613, *zuletzt zu Frankfurt a. M.* 1620, *und diese Ausgabe hat dem Verfasser vorgelegen.*

Gott sei gedankt! ich glaube durch die Composition dieser meiner Concerte endlich das rechte Mittel dafür gefunden zu haben. Sie sind nicht allein für jede einzelne der vier Singstimmen gesetzt, sondern auch für jede derselben, gleich und ungleich gepaart, und in mannigfacher Verbindung bis zu drei und vier Stimmen, damit einem jeden Sänger Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringen könne. Auch werdet Ihr deren finden, die auf verschiedene Weise für die Instrumente gesetzt sind, damit die Erfindung um so vollkommner, die Concerte um so mannigfaltiger und besser ausgestattet seien. Ich habe allen Fleifs angewendet, Pausen zu vermeiden, wo nicht die Anlage und Eigenthümlichkeit der Gesänge sie zuliefs, im Gesange habe ich das Gefällige, Anmuthige, die gute Fortführung zu erreichen gesucht, verzierte Schlufsfälle brachte ich an wo es schicklich war, gab Gelegenheit zu ausdrucksvoller Betonung, zu Auszierungen, und Anderem dergleichen, worin ein Sänger seine Fertigkeit und seinen Geschmack zeigen kann. An den meisten Orten zwar, und der Leichtigkeit halber, brachte ich nur solche gewöhnliche Auszierungen an, welche die Natur selber lehrt, nur etwas blumenreicher. Die Worte habe ich mit aller Sorgfalt den Tönen unterzulegen gesucht, so dafs sie, wohl hervorgehoben, und einen unzerstückten Sinn gebend, von den Hörern vernommen werden können, sofern nur die Sänger sie deutlich aussprechen. —

Die andere, weniger erhebliche Ursache, die mich veranlafst, diese meine Erfindung öffentlich zu machen, beruht in dem grofsen Beifall, den einige dieser Concerte (die ich vor fünf bis sechs Jahren zu Rom, wo mir diese neue Art zuerst einfiel, setzte) bei vielen Sängern und Tonkünstlern fanden, so dafs man nicht allein an vielen vornehmen Orten sie sehr oft zu singen würdigte, sondern Einige auch Gelegenheit nahmen, sie glücklich nachzubilden und durch den Druck bekannt zu machen; so dafs um defswillen, und meinen Freunden Genüge zu leisten, die mich auf das inständigste oftmals gebeten und mir zugeredet haben, baldmöglichst diese meine Concerte ans Licht gelangen zu lassen, ich endlich mich entschlossen habe, (nachdem ich die mir bestimmte Zahl vollendet) sie in den Druck zu geben, wie ich es jetzt thue, in der Ueberzeugung, dafs dieses Werk verständigen Sängern und Tonkünstlern nicht unwillkommen sein werde. Denn wäre auch sonst nichts Gutes darinnen, so hat dem Werke doch der rasche und wirksame Muth zu demselben nicht gefehlt. Und weil dasselbe um seiner Neuheit willen auch manche besondere Erwägung veranlafst, so mögt Ihr es nicht von der Hand weisen, die untenstehenden Anleitungen durchzulesen, die bei der Ausführung Euch nicht geringe Erleichterung gewähren werden.

Zuerst also, diese Art von Concerten mufs sanft vorgetragen werden, mit Zartheit und Anmuth, die Betonung mufs mit Verstand, die Auszierungen müssen mit Maafse angewendet werden, an ihrem Orte, und vor allem ist aufser dem was gedruckt steht nichts hinzuzufügen; denn es giebt gewisse Sänger, die, weil die Natur sie mit einiger Kehlfertigkeit beschenkt hat, keinen Gesang je so vortragen, wie er geschrieben steht, und nicht inne werden, dafs dergleichen heut zu Tage nicht gefällt, sondern dafs man es geringe achtet, in Rom zumal, wo die wahre Schule des guten Gesanges blüht.

Zweitens: Dem Organisten liegt ob, ganz einfach die Bafsstimme vorzutragen, und die linke Hand vorzüglich thätig sein zu lassen. Will er ja irgendwie die rechte Hand in Bewegung setzen, etwa eine Cadenz verzieren, oder irgend eine Ausschmückung an ihrem Orte anbringen, so mufs es auf solche Weise geschehen, dafs der Gesang dadurch nicht bedeckt, oder der Sänger durch zuviel rasche Töne in Verwirrung gebracht wird.

Drittens: Es wird gut sein, wenn der Organist das vorzutragende Concert zuvor durchsieht;

denn hat er sich mit dessen Eigenthümlichkeit bekannt gemacht, so wird er es um so besser zu begleiten vermögen.

Viertens: Eine jede Cadenz mufs an ihrem Orte, der Lage der Stimmen welche singen gemäfs, angebracht werden u. s. w. Denn es würde üble Wirkung thun, wenn die Orgel eine Cadenz des Soprans im Tenor, oder umgekehrt begleiten wollte.

Fünftens: Fängt ein Concert nach Art einer Fuge an, so hat auch der Organist zuerst die bezeichneten Tasten allein anzuschlagen; wenn die anderen Stimmen hinzutreten, steht die fernere Begleitung in seinem Belieben.

Sechstens: Man hat die Stimmen bei diesen Concerten nicht deshalb übereinander völlig auszusetzen unterlassen, um sich dieser Mühe zu überheben, sondern um dem Organisten die Begleitung zu erleichtern; denn nicht ein jeder spielt ein solches ausgesetztes Musikstück leicht vom Blatte, die Meisten aber werden mit einer blofsen Grundstimme leichter fertig; jeder Organist wird jedwedes Stück, so hoffe ich, leicht sich selber aussetzen können; und, die Wahrheit zu sagen, ist es so am besten [1]).

Siebentens: Die Füllstimmen können auf der Orgel mit Händen und Füfsen gemacht werden, doch ohne Zusatz verschiedener Register; denn die Weise dieser zarten und schwachen Concerte verträgt nicht den Lärm des vollen Orgelwerks; auch hat bei kleinen Tonstücken dergleichen Begleitung etwas Pedantisches.

Achtens: Die Versetzungszeichen des ♯ und ♭ sind überall, wo sie nöthig waren, beigefügt, ein jeder Organist wird sie daher gehörig in Acht nehmen.

Neuntens: Nicht die begleitenden, wohl aber die Singstimmen haben vor zwei folgenden Quinten oder Octaven sich zu hüten [2]).

Zehntens: Wer diese Art von Tonstücken ohne Orgel oder begleitende Grundstimme vortragen wollte, würde keine gute Wirkung hervorbringen, sondern meist nur Uebelklänge vernehmen.

Elftens: Bei diesen Concerten werden Falsettstimmen bessere Wirkung hervorbringen als natürliche Soprane; denn die Knaben singen meist nachlässig und ohne Anmuth, auch ist auf die Ferne gerechnet des gröfseren Reitzes wegen. Doch ist kein Zweifel, dafs ein guter natürlicher Sopran nicht mit Gelde zu bezahlen ist, leider finden sich deren wenige u. s. w. —

Keiner aber wende ein, diese Concerte seien ein wenig zu schwer; denn meine Meinung ist gewesen, für Diejenigen sie zu verfertigen, welche Kenntnisse besitzen und gut singen, nicht für die, welche in die Kunst pfuschen, und so lebt wohl."

Worin bestand nun, diesem Berichte zufolge, Viadana's neue Erfindung? Mindestens nicht in dem Generalbasse, wenn wir in dem zuvor angegebenen Sinne der Gegenwart davon reden. Der Titel von Viadana's Werke bezeichnet dasselbe als „versehen mit einem fortgehenden, für die Orgel eingerichteten Generalbafs, und durch eine neue Erfindung für Cantoren und Organisten jeder Art geschickt etc. Hinzugefügt (heifst es sodann) ist im Generalbasse, (der Stimme nämlich welche diesen durchgängig be-

---

[1]) *Che non si è fatta l'intavolatura a questi concerti per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il sonargli a gl'organisti, stando che non tutti sonarebbero all' improviso la intavolatura, e la maggior parte soneranno la partitura per essere più spedita: spero, potranno gl'organisti a sua posta farsi detta intavolatura, che a dirne il vero, par la molto meglio.* [2]) IX. *Che non avrà mai in obbligo la partitura guardarsi da due quinte nè da due ottave, ma sì bene le parti che si cantano con le voci.* X. *Che chi volesse cantare questa sorte di musica senz' organo o monocordo, non farà mai buon effetto, anzi per lo più se ne sentiranno dissonanze.*

gleitenden Bafs enthält) ein Unterricht über diese neue Erfindung und eine gedrängte Erklärung derselben. Nicht also der Generalbafs selber ist als eine neue Erfindung bezeichnet; über diese giebt der Verfasser zu Anfange seiner Vorrede ausreichenden Bericht. Es waren nämlich vor ihm Gesangstücke zu mehr Stimmen allezeit so eingerichtet gewesen, dafs diese Stimmen für sich die Harmonie vollständig enthielten, ohne dafs für das Gebäude derselben eine fernere Stütze nothwendig gewesen wäre. Für die Mehrzahl der Tonkünstler jedoch lag in der Aufgabe, ein Tonstück auf solche Weise einzurichten, eine beengende Schranke. Eine jede Stimme mufste so gewendet werden, dafs neben guter, ausdrucksvoller Melodie sie nicht allein die übrigen hervorhebe und stütze, wo es erforderlich war, sondern auch nirgend eine Leerheit oder Mangelhaftigkeit der Harmonie wahrnehmen lasse; eine Aufgabe, am schwierigsten da zu lösen, wo einzelne Stimmen (wie es oft geschah) während die andern schwiegen, sich zu einem minder vollen, also auch für Vollständigkeit der Harmonie mindere Aushülfe gewährenden Gesange vereinigten. Seit man nun die Kraft, das eigenthümliche Leben der Harmonie erkannt hatte, war es erklärlich, dafs man mit vorzüglichem Fleifse bedacht war eben diese stets vollkommen und genügend erscheinen zu lassen, einen Mangel darin vor allen Dingen zu vermeiden. Dadurch wurden gewöhnliche Tonkünstler veranlafst ihr Augenmerk dahin ausschliefsend zu richten, und verführt, aufser Acht zu lassen, was ihren Gesängen allein Anmuth und Kraft geben konnte: die Verflechtung mehrer eigenthümlich gestalteter Gesangsweisen zu einem tönenden, ein gemeinsames Leben offenbarenden, jedes Einzelne höher belebenden Ganzen. Daher sonst unnöthige Zusätze zu einzelnen Stimmen, unschickliche Wiederholungen, unmelodische Wendungen, alles, um nur die Töne zu berühren welche für die Vollständigkeit der Harmonie nöthig schienen — Uebelstände, die um so widriger auffallen mufsten, wenn man einzelne Theile eines solchen künstlich zusammengefügten Ganzen von ihm trennte, und sie abgesondert wollte hören lassen. Ja, auch die Werke der vorzüglichsten Meister hätten eine solche Probe wohl schwerlich bestanden, da bei ihnen zumal der Mangel einzelner, ihnen lebendig vereinter Glieder am fühlbarsten sein mufste. Nun hat Viadana eben dafür in seinen Concerten Aushülfe zu geben gesucht; zuerst für den Mangel an geistlichen Gesängen von einer, oder mindestens von wenigen Stimmen vorzutragen, wie dergleichen die Richtung seiner Zeit erheischte; er hat der Unsangbarkeit der einzelnen Stimmen abzuhelfen gesucht, welche oft nur durch die Forderung veranlafst war, dafs sie neben Entfaltung ihrer Eigenthümlichkeit auch noch zur Vollständigkeit des ganzen Harmoniegewebes beitragen sollten. Für diesen letzten Zweck nun diente ihm seine fortgeführte Grundstimme (*basso continuo*) oder Generalbafs; ihr war die Aufgabe gestellt, zu stützen, die Harmonie zu vervollständigen, und den singenden Stimmen freiere, anmuthigere Entfaltung ihrer melodischen Eigenthümlichkeit zu sichern, indem, die Aushülfe für den Zusammenklang übernehmend, sie dieselben jener Verpflichtung entledigte. Sie aber, eine blofse Instrumentenstimme, nicht gehindert durch die Rücksicht auf Worte des Gesanges die ihr unterzulegen gewesen wären, auf Ausführbarkeit für den Sänger, konnte, während sie diese Aushülfe übernahm, dennoch allezeit einen besseren melodischen Fortgang sich erhalten, als es mit diesen Rücksichten einer jeden der Singstimmen möglich gewesen war, wenn sie dafür vorzüglich in Anspruch genommen wurden.

Nun war es vor seiner Zeit zwar schon üblich, mehrstimmige Gesänge, wurden sie in den Hauptkirchen auch gewöhnlich ohne alle Begleitung ausgeführt, doch in andern, und namentlich in den Capellen der Fürsten, mit Begleitung der Orgel auszuführen. Alles aber, was damals von mehrstimmigen Gesängen im Druck erschien, kam, für die Ausführung vorbereitet, in den einzelnen Gesangstimmen heraus, deren keine, auch die Grundstimme nicht, und am wenigsten bei mehrchörigen Gesängen, den

Organisten in den Stand setzte mit seinem Instrumente einzustimmen. Er mufste daher entweder aus diesen einzelnen Stimmen das Ganze sich vollständig zusammensetzen (*intavolare*), es, der damals in Deutschland üblichen Benennung zufolge, in die Tabulatur bringen, absetzen; oder sich einen Auszug aus diesen Stimmen machen, der die Grundlage des Harmoniegebäudes darstellte, und dabei die Eintritte der einzelnen Stimmen anmerken. Einen solchen Auszug nannte man damals „*partitura*" eine Benennung, deren sich Viadana offenbar als einer gebräuchlichen, allgemein verständlichen bedient, und deren Sinn, gegen den Ausdruck „*intavolatura*" gehalten, welcher daneben bei ihm vorkommt, die Bedeutung beider, als vollständiger Zusammentragung der Singstimmen, und Auszugs aus denselben, hinlänglich erklärt.

Erfinder eines solchen Auszugs (*partitura*) war also Viadana nicht; auch stellt sein Generalbafs auf eine ganz verschiedene Weise sich dar. Hin und wieder allerdings gleicht er einem solchen Auszuge; an andern Stellen dagegen, während die Stimmen sich lebhaft fortbewegen, baut er in langsam fortschreitenden, oft auch länger gehaltenen Tönen, eine Grundlage ihnen unter; dann greift er eine, in den Singstimmen vorgekommene melodische Figur auf, und bedient sich ihrer, seine Fortschreitung mannigfaltiger zu machen; dann folgt er der Bewegung einer einzelnen, und legt ihr solche Töne unter, welche die Harmonie des Ganzen vervollständigen; oder manchmal greift er auch, nachahmend, wirksam und wesentlich, nicht stützend und ergänzend nur, mit ein in das Gewebe. Darauf auch deutet Viadana in seiner zehnten Anmerkung, wenn er sagt: dafs wenn jemand diese Art der Composition ohne Orgel oder begleitende Grundstimme (*monocordo*) singen wollte, sie keine gute Wirkung thun könne, sondern meist nur Mifsklänge vernehmen lassen werde, dafs also diese Grundstimme dem Ganzen wesentlich, nicht etwa wie die *partitura* bisher gewesen, nur eine Aushülfe sei, wenn mit Begleitung gesungen werden solle; ein Behelf, ohne welchen das Ganze, in sich vollständig, dennoch jederzeit die beabsichtigte Wirkung hervorbringe.

Eines solchen Generalbasses Erfinder nun ist allerdings Viadana, und die beifällige, freudige Aufnahme dieser Erfindung zeigt, dafs sie einem Bedürfnisse der Zeit wesentlich abgeholfen habe. Nicht aber hat er die Bezifferung der Bafsstimme erfunden; denn diese findet sich bei ihm gar nicht vor, die Andeutung der grofsen und kleinen Terz durch ♯ und ♭ ausgenommen, auch war sie schon früher in Gebrauch, um die, bei Begleitung einzelner Gesänge auf der Laute oder Theorbe zu der Grundstimme mit zu greifenden harmonischen Töne anzudeuten. Prätorius selber [1]), der dem Viadana die erste Erfindung des Generalbasses zugesteht, als er nämlich „die Art ersonnen, mit einer, zwei, drei oder vier Stimmen allein in eine Orgel, Regal, oder ander dergleichen Fundament-Instrument zu singen" tadelt ihn doch, dafs er nicht für nöthig gehalten, die Bezifferung anzuwenden, deren es doch bedürfe" in Betrachtung, weil man jedesmal des Componisten seinem Intent, Sinn und Composition nothwendig folgen mufs; nun aber es demselben freistehet, dafs er seines Gefallens auf eine Note eine Quinte oder Sexte, Terz oder Quarte, ja auch in den Syncopationibus eine Septime, Secunde etc. *item sextam* und *tertiam majorem* oder *minorem* setzen kann, nachdem es ihm bequemlicher und besser deuchtet, oder es die Wort' und der Text erfordert. Es ist aber unmöglich, dafs auch der beste Organist alsobald wissen oder errathen könne, was vor *species* von *concordantien* oder *discordantien* der Autor oder Componist gebrauchet habe. Darumb zum Höchsten vonnöthen, nicht allein vor ungeübte, sondern auch vor

---

[1]) *Synt. mus. Tom. III. Th.* 3. *Cap. VI. De basso generali seu continuo. pag.* 144. 146. 148.

wohlgeübte und erfahrne Organisten und Fundament-Instrumentisten die *signa* und *numeros* über die Noten zu zeichnen etc. Denn ich auch von den vornembsten Organisten so man heute zu Tage findet, die auch nicht viel von diesen Signaturen hielten, gehöret habe, dafs sie im Schlagen wohl tausenderlei *dissonantien* gemacht haben, dieweil sie auf dieselben nicht Achtung geben wollen, und wenn sie dann den Irrthumb von sich selbsten gehört, haben sie geschwind angefangen, zu diminuiren und coloriren, bifs so lang die *furia* vorüber gangen, dadurch sie oftmals die *diminutiones* und Coloraturen des Sängers confundiret. Andere aber, wenn sie einen Argwohn eines ungewöhnlichen Passes oder Griffes gehabt, haben sie drei oder vier Octaven uff dem Claviere gemacht, damit man es nicht so sehr merken sollte, welches aber nicht allein unlieblich zu hören, sondern auch ein Irrthumb ist" u. s. w.

Die Erfindung des Generalbasses in dem vorhin erwähnten Sinne: einer tragenden, ergänzenden und doch nicht als blofser Lückenbüfser zu betrachtenden Grundstimme, hing nach allem diesem mit dem damaligen Entwicklungsgange der Tonkunst, der sie von der Vielstimmigkeit allmälig ableitete, genau zusammen. In ihrem Beginnen erscheint sie keineswegs für Ausbildung der Harmonielehre vorzüglich wichtig, sondern — was bei so sehr verändertem Sprachgebrauche man am mindesten glauben sollte — für freiere, selbständige Ausbildung der Melodik. Aber die Nothwendigkeit, die rechte, wohleinstimmende Ausführung dieses Generalbasses dem Organisten möglich zu machen, lehrte bald, die vornehmsten Verhältnisse der übrigen Stimmen zu dieser Grundstimme in einer Zahlenreihe ihm vorzeichnen. Durch die Einführung bisher ungewöhnlicher Mifsklänge, ihrer mannigfachen Verbindung und Auflösung (wie die Richtung auf leidenschaftlichen Ausdruck sie unumgänglich mit sich gebracht), wurde die Zusammensetzung dieser Zahlen immer mannigfaltiger, die Erfindung neuer, abkürzender Zeichen unausbleiblich, dem Organisten wurde endlich der Vortrag dieser Generalbafsstimme zu einem ernsten Studium. Er hatte sein Auge zu richten auf die ihm vorgezeichneten, stets wechselnden Tonverbindungen: und wie diese den Tonmeistern anfänglich nur durch ein richtiges, auf ihrem Vertrautsein mit dem zu bildenden Stoffe beruhendes Gefühl eingegeben worden, wie sie Früchte einer aus solchem Gefühle erwachsenen, inneren Anschauung des Wesens der Töne, ihres Verschmelzens und Abklingens, ihrer Neigung und Abneigung gewesen, nicht aber auf Regeln für mannigfaltige und künstliche Combinationen gegründet waren, wurde sein Streben nunmehr dahin geleitet, in diesen Zeichen jene Tonverbindungen wieder zu erkennen, ihre Verhältnisse zu verstehen, wie sie, durch Zahlen ausgedrückt, dem Verstande anschaulicher, übersichtlicher entgegentraten, ihr wiederkehrendes Erscheinen auf gewissen Stufen der dem Ganzen zu Grunde liegenden, oder für eine Weile durch Ausweichung zu Grunde gelegten Tonleiter in seinen Ursachen und seinem Zusammenhange zu erforschen; und so wurde nach und nach ohne Zweifel eben durch diese Erfindung auch die Ausbildung der Harmonielehre befördert. Viadana's Ruhm, mittelbar dafür gewirkt zu haben, wird dadurch nicht geschmälert, wenn wir uns recht deutlich machen, worin das Wesen seines Verdienstes eigentlich bestanden habe, wenn wir erkennen lernen, dafs seiner, wie einer jeden Erfindung, viele vorbereitende Schritte vorangehen mufsten ehe sie hervortreten konnte, dafs eine bestimmte Richtung des Bildens und Strebens im Allgemeinen erforderlich war, um sie hervorzurufen, eine Richtung, durch die nicht minder als seine Zeitgenossen, auch der Erfinder bestimmt und geleitet wurde: dafs aber auch um ihre volle Wichtigkeit, ihre rechte Bedeutung zu erkennen, sie zu der Vollkommenheit zu erheben, in welcher sie ganz leistet was sie soll, viel nachfolgende Bemühungen und Forschungen nöthig gewesen. Oft werden deren Ergebnisse dann dem Erfinder mit zugeschrieben, dasjenige, als dessen — vielleicht nur entfernter — Anfangspunkt er allein angesehen werden darf, nicht selten in

seiner Vollendung ihm beigemessen; was er nur einem glücklichen Zusammentreffen von Umständen verdankte, als Früchte seiner Einsicht, seines durchdringenden Geistes gepriesen, während Andere doch mit viel gröſserer Kraft des Geistes, mit tieferer Einsicht, dasjenige ergriffen und in seiner rechten Bedeutung erkannten, was eben nur anzudeuten ihm vergönnt war.

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

Johannes Gabrieli in seiner späteren Kunstthätigkeit, und seinem Einflusse auf die fernere Entwicklung der Kunst.

I. Einleitung.

Die Betrachtung jener neuen, die Tonkunst um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts mächtig ergreifenden, in gewaltigem Vordringen sie umgestaltenden Richtung, das Verweilen bei den glänzenden Erscheinungen, die uns auf diesem Wege entgegentraten, hat für eine Weile den Hauptgegenstand unserer Aufgabe uns entrückt. Johannes Gabrieli gehört nicht unter die in jener Richtung unmittelbar thätigen Künstler; schöpferisch aber wie diese uns erscheinen, der neuen Zeit kühn und sicher entgegenschreitend, in diesem Streben uns näher verwandt, und deſshalb mehr verständlich, muſste seine uns fremdere Meisterschaft in den Schatten treten; eine Kunstthätigkeit, unmittelbar gerichtet auf dasjenige, was als höchstes Ziel der Tonkunst, Einige erst in unsern Tagen errungen, Andere in der letzvergangenen Zeit bereits erreicht glauben, muſste, gelang uns anders, mit aller eindringlichen Kraft der Gegenwart sie zur Anschauung zu bringen, das Bild jeder anderen aus unserer Erinnerung verdrängen. Aber kaum konnte es anders sein, eben um des Verhältnisses willen der früheren zu der späteren Kunstrichtung, und der daraus sich ergebenden Standpunkte der, in jeder von ihnen besonders thätigen Meister. Als Blüthe eines vor Jahrhunderten gepflanzten Keimes, eines durch viele Zeitalter gepflegten Wuchses, erscheint Gabrieli. Der Sinn, die Bedeutung einer ganzen Kunstrichtung, zeigt sich in ihm, in den Mitlebenden die wir ihm verglichen, erst völlig aufgeschlossen; ihre, und seine Werke bieten uns ein eigenthümlich Vollendetes, und daher Bleibendes, nicht der Stelle wegen allein die es im Laufe der Zeiten einnimmt, sondern um sein selbst willen der Betrachtung, der Forschung, des wiederholten Genusses der aus beiden sich ergiebt, Würdiges. Allein wie jede Jahreszeit, so hat auch jedes Zeitalter der Kunstgeschichte seine ihm angehörenden Blüthen; die frühere welkt, und fällt ab, während die andere sich erschlieſst. Wir kennen die wechselnden Blüthen des Jahres und erwarten eine jede nur zu ihrer Zeit,

freuen uns einer jeden in Hoffnung und Erinnerung: die geistigen Blüthen der Geschichte, sind sie zumal, wie die Werke der Tonkunst, in ihrer anschaulichen Erscheinung an die Zeit geknüpft, vermögen wir nicht mit gleicher Sicherheit zu überschauen; ist die eine der andern gewichen, hat die spätere, in ganz neuem Sinne erschlossene, durch ihre Entfaltung die ganze Thätigkeit unseres Geistes in Anspruch genommen, so bleibt uns von der früheren oft nichts anders als jenes farblose, erblafste Bild der aufgetrockneten Pflanze gegen die ganze Frische der Farbenpracht einer eben blühenden gehalten — ein kühles Anerkenntnifs des Gewesenen, gegen die lebendige Freude an dem eben Bestehenden. Nun ist der Geschichtschreiber, einer jeden Erscheinung ihr Recht zu sichern, bemüht, das verdunkelte Bild in seinem früheren Glanze herzustellen; könnte er nur mit wenigen, kräftigen Zügen es wieder hervorzaubern! Was aber in jener dahingegangenen Gegenwart ein Jeder als lebendige Blüthe erkannte und genofs, als ein Entfaltetes, Seiendes, die Bedeutung einer eigenthümlichen Lebensrichtung Kündendes, vermag der Spätergeborne nur als ein Gewordenes in seinem Werden darzulegen; in seinem Werden, das wir erst in dem Gewordenen völlig zu verstehen vermögen. Wie vieles bleibt ihm nun zu erläutern an dem Stoffe der Bildungen früherer Zeit, zumal den flüchtigen, der strengen Zahlenregel endlich nur Stand haltenden Tönen; wie viele Erinnerungen aus dem Leben der Vergangenheit hervorzurufen, alles, der Ordnung, der Ueberschaulichkeit wegen, in besonders abgegrenzten Darstellungen, bis endlich durch die Fäden seines künstlichen Gewebes ein Bild zusammengewirkt ist, ein treues nicht nur, sondern auch belebtes der Vorzeit! Wie leicht wird der Leser, der Hörer, an diesen mannigfachen Verschlingungen der verwobenen Fäden ermüden, wie leicht über den vielen sich durchkreuzenden Pfaden, von denen allen ihm das Ziel gezeigt werden mufs, ihm jedoch nicht immer mit voller Deutlichkeit vor das Auge gebracht werden mag, jenes Ziel selber vergessen; so dafs, wenn es endlich erreicht worden, die ganze durchwandelte Strecke ihm nicht als ein erfreuliches Gesammtbild erscheint, dessen einzelne Theile, an sich der Betrachtung werth, nun erst im Verhältnisse zu allen übrigen ihre rechte Bedeutung erhalten, sondern als ein verworrenes Durcheinander verschlungener Irrpfade, eine Anhäufung einzelner Bilder, deren eines das andere verdeckt! Möge, trotz allen Strebens ihm genug zu thun, es nicht so mit Johannes Gabrieli uns ergangen sein! Wie vieles nicht haben wir über die Schicksale seiner merkwürdigen Vaterstadt während seines Wirkens, über die ganze Gestalt des damaligen Lebens, die besondere Beschaffenheit der kirchlichen Anstalt, des Schauplatzes seiner Bestrebungen, wie viel über Klänge, ihre Verwandtschaft und Verbindung, über Bewegung und Maafs, über die Art wie beides von früheren Meistern angeschaut worden, zu berichten gehabt, um von seinem Wirken und der Bedeutung seiner Hervorbringungen ein vollständiges Bild zu gewinnen; wie oft haben wir dabei kaum seines Namens erwähnt, oder die Ergebnisse für unsere Hauptaufgabe eben nur angedeutet; ist nun dieses Gesammtbild mit Anschaulichkeit vor unsern Lesern aufgegangen? Künftig vielleicht, wenn diese Blätter (wie es ihre Absicht ist) Neigung und Liebe für seine Werke aufs Neue erweckt haben, wenn diese für den Hörer wiederum ein Gegenwärtiges geworden sind, der Geist, der in ihnen webt, sich lebendig bezeugt hat — wie ja ein begeisterter Freund des eben erst Dahingeschiedenen von ihm geweissagt — dann wohl wird eine geübtere Hand mit wenigen, kühnen Umrissen zu leisten vermögen, was der Breite unserer Darstellung nicht gelang, die aber geleistet hat was sie sollte, wenn sie dieses Künftige vorbereitete.

Weniger fürchten wir dagegen, ein Aehnliches könne uns begegnet sein bei der eben erst geendeten Darstellung der, den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bezeichnenden Kunstrichtung, in welcher Monteverde als einer der frühesten, aber auch bedeutendsten Förderer uns entgegentrat. Dasjenige,

worauf damals das Streben ausgezeichneter Künstler gerichtet war, ist in seiner ganzen Fülle erst in dem letztvergangenen Jahrhunderte zur Anschauung gebracht, erst damals sind Werke geschaffen worden, die wir als wahrhafte Blüthen jener Richtung rühmen dürfen. Wie sehr nun auch Sinn und Geschmack im Ganzen sich verändert haben mögen, diese Werke leben doch noch unter uns, wir erfreuen uns ihrer als gegenwärtiger; alles, was uns das erste Keimen, Aufsprossen, Entfalten zeigt, aus dem die uns so erfreuliche Blüthe hervorging, ist uns verständlich und werth, weil wir die Bedeutung des Gewordenen in seinem immer wieder angefrischten Bilde lebendig in uns tragen, und also auch des Werdens uns freuen können. Und müssen wir uns auch gestehen, jene geistreichen, thätigen Künstler des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts gaben nur Andeutungen, sie leisteten, was zwar um der Stufe, um der Zeit willen wo es erschien, uns immer bedeutend und achtungswerth bleiben wird, uns jedoch an sich in seiner unvollkommenen Gestalt nicht dauernd anziehen kann: so ist es doch eben ihr mächtiges Vorwärtsdringen, ihre geistige Regsamkeit, die sie uns werth macht, das kühne Streben nach einem Ziele, das wir kennen, die helleren oder verhüllteren Vorahnungen von Musterbildern, die wir in jedem Augenblicke mit ihren Leistungen zu vergleichen vermögen. Nun aber ist auch das Werdende, sich Entwickelnde, Entfaltende mehr als das Seiende, Bestehende, eine günstige Aufgabe für die Geschichte; leicht übersichtlich geht aus der einfachen Erzählung hier das anschauliche Bild der Zeiten hervor, wo es dort aus mannigfachen, einzelnen Bildern verschiedener Zustände, aus den Lichtpunkten anscheinend vereinzelter Auseinandersetzungen, die auf den gemeinsamen Mittelpunkt der Darstellung hindeuten, sich mühsamer erst aufbaut.

Angenommen aber auch, unsere Darstellung habe der einen, wie der andern Kunstrichtung auf gleiche Weise ihr vollkommnes Recht widerfahren lassen, so dürfte doch ein Zweifel anderer Art nicht völlig fern geblieben sein, dessen Lösung eben an diesem Orte erst ihren Platz finden kann. Ihrer Ueberschrift zufolge sind diese Blätter dem *Johannes Gabrieli* und seinem Zeitalter gewidmet. Nun ist freilich die gesammte Gestalt eines jeden Abschnittes der Geschichte, wie sie in den verschiedenen Bestrebungen aller damals Lebenden im Verhältnisse zu den ihnen gegebenen Zuständen sich darstellt, dasjenige was wir Zeitalter nennen, und wenn wir es auf irgend eine bedeutende Erscheinung aus dieser Gesammtheit beziehen, mit Recht auch wohl als ihr Zeitalter bezeichnen mögen. Aber dennoch, wenn wir, je nach den Anforderungen des eben behandelten Zweiges der Geschichte, einen und denselben Zeitabschnitt bald nach dem einen, bald nach dem anderen Namen benennen: so pflegen wir doch vorzugsweise Namen Solcher zu wählen, die als Erfinder, als Führer in ihrer Zeit geglänzt haben, und als ein solcher ist, oberflächlich angesehen, Johannes Gabrieli uns bisher nicht erschienen. Nicht in der früheren Kunstrichtung des sechzehnten Jahrhunderts, denn hier finden wir Palestrina als den Retter der heiligen Tonkunst, als Schöpfer einer würdigeren Gestalt derselben, allgemein gepriesen; nicht in der späteren des siebzehnten, denn hier theilen Peri und Caccini den Ruhm der ersten Erfindung, Monteverde aber dringt mit Riesenschritten auf der von ihnen geebneten Bahn vor. Zwei Zeitalter also würden in diesem Sinne unserer Betrachtung vorliegen, aber als zufälliges Zusammentreffen nur dürfte es gelten, dafs ein ausgezeichneter Mann wie J. Gabrieli das eine wie das andere in seiner Lebensdauer befafst habe, als bequeme Gelegenheit, die Darstellung des einen wie des andern innerhalb bestimmt gezogener Grenzen zu geben. Wir dürfen allerdings zugestehen dafs die in zwei Jahrhunderten, in zwei bestimmt geschiedenen Kunstrichtungen fufsende Lebenszeit Gabrieli's eine günstige Gelegenheit solcher Art darbiete; allein weder hätten wir seinen Namen diesen Blättern vorangestellt, noch sie mit Darstel-

lungen aus dem Leben seiner Vaterstadt eröffnet, fänden nicht zwei Zeitalter in ihm wahrhaft einen lebendigen Mittelpunkt, und hätten sie ihn anderswo als eben in seinem Wohnorte finden können. Wir wollen mit Denjenigen nicht rechten, welche etwa geneigt sein dürften, Palestrina, oder auch Orlando Lasso ihm vorzuziehen; die Eigenthümlichkeit eines jeden dieser drei ausgezeichneten Männer haben wir zu Ende eines früheren Abschnittes mit einigen Zügen darzulegen gesucht, und es möge einem Jeden frei bleiben zu entscheiden, ob er der sinnigen, mannigfaltigen Verklärung alter Kirchenweisen durch Orlando, ob Gabrieli's glänzender, kräftiger Entfaltung kirchlicher Grundformen des Gesanges, seinem zarten, bedeutungsvollen Spiele mit ihren Beziehungen, ohne strenges Anschliefsen an das schon vor Alters in ihnen Gebildete, ob er endlich Palestrina's strenger, aber doch kindlich heiterer Anmuth vorzüglich huldigen, und die eine oder die andere als die schönste Blüthe jener älteren Kunstrichtung erklären wolle. Auch Palestrina's Ansprüche auf den Ruhm, Retter der heiligen Tonkunst gewesen zu sein, wollen wir keiner neuen Prüfung unterwerfen, die hier nicht am rechten Orte sein würde. So viel jedoch ist keinem Zweifel unterworfen: trug die frühere, in dem sechzehnten Jahrhunderte gegründete Richtung der Tonkunst manche eigenthümliche Blüthe, so ist diejenige, welche in den drei genannten Männern sich darstellt, offenbar die bedeutendste, und da sie in jedem von ihnen auf besondere Weise sich erschliefst, so würdigen wir diese Künstler am gerechtesten, wenn wir keinem den Vorrang vor dem andern einräumen. Nun aber beschlossen Orlando und Palestrina, wie sie es begonnen, auch ihr Wirken in diesen besondern Kunstbestrebungen; auf so manchen Gebieten auch beide sich versuchten, so geschah es doch, (vereinzelte Andeutungen ausgenommen) immer auf jene ältere Weise. Gabrieli, welcher beide, in demselben Jahre (1594) heimgegangene Meister um achtzehn Jahre überlebte, reichte nicht allein mit seiner Lebensdauer, sondern auch wesentlich mit seinem Wirken in die spätere Kunstrichtung hinüber, während andere mitlebende Meister entweder einseitig in jener oder dieser sich abschlossen, oder, allezeit nur von dem jedesmaligen Streben ihrer Zeitgenossen gehoben und getragen, in ihren Werken nur dieses, ohne irgend ein ihnen angehöriges Eigenthümliche bedeutungslos abspiegelten. Er jedoch zeigt sich von der veränderten Empfindungsweise, von dem daraus hervorgehenden neuen Streben seiner Zeitgenossen lebendig ergriffen, es erschliefst sich dadurch eine neue Seite seines reichen Inneren. Wir sehen deutlich, und vermögen nachzuweisen, wie das Spätere mit dem Früheren zusammenhängt: und erscheint uns jenes auch zuweilen — da er vorzugsweise der kirchlichen Kunst treu geblieben — in den Hervorbringungen seiner letzten Lebensjahre als Verfall der alten heiligen Tonkunst, so ist es oft nur defshalb, weil bei dem veränderten Sinne des Strebens die frühere Meisterschaft nicht mehr ausreicht, weil die Lösung neuer Aufgaben, die Handhabung neuer, dadurch bedingter Mittel, auch erneute Uebung erheischt, um hier mit gleicher Sicherheit zu walten; weil das bisherige Verhältnifs sich verändert hat, und unser Meister, wie er zuvor als Blüthe einer lange gepflegten, älteren Kunstrichtung erschien, nunmehr gleich seinen übrigen Zeitgenossen nur die Keime darstellt, das erste Aufsprossen des Wuchses, der erst um vieles später seine völligen Blüthen zeitigte; in ihm also nicht minder das Werden nunmehr vor dem Gewordenen hervortritt. Wie er sich nun im Einzelnen zu *Monteverde* verhalten, wo er mit ihm in ähnlichem Sinne gewirkt; wie er, wenn auch nicht Erfinder in demselben Sinne als jener, doch nicht minder Bedeutendes zum ersten Male ausgesprochen und dargestellt, fruchtbare Andeutungen, zunächst für weitere Entfaltung durch seine unmittelbaren Schüler, durch sie aber wiederum für ein späteres, als neue Blüthezeit bezeichnetes Jahrhundert in Fülle gegeben habe — alles dieses wird dann erst näher gezeigt werden können, wenn wir ihm wiederum für eine Weile unsere

ungetheilte Aufmerksamkeit werden zugewendet haben. Allein so viel kann hier schon mit Zuversicht ausgesprochen werden: jene Zeit der Scheidung des Alten und des Neuen, das in ihm Beides, in eigenthümlicher Vollendung jenes, in fruchtbaren Keimen und kräftigem Emporwachsen dieses, sich darstellt, wie in sonst keinem andern Meister, das wir in ihm allein in wesentlichem, innerem Zusammenhange erblicken, während wir es bisher in seinem entschiedensten Auseinandertreten betrachtet haben; jene Zeit verdient, eben wegen seines lebendigen, wirksamen Verhältnisses zu ihr, ohne Zweifel den Namen der seinigen.

Endlich war auch nur in seiner Vaterstadt eine Erscheinung möglich, wie die seinige. Schon auf früheren Blättern, nachdem wir über die eigenthümliche Gestaltung des kirchlichen und Staatslebens in Venedig vieles ausführlich berichtet, versuchten wir, von der öffentlichen Erscheinung beider bei einzelnen bedeutenden Ereignissen ein lebendiges Bild hinzuzeichnen. Wir begleiteten den Fürsten Venedigs von seiner Wahl an bis zu seiner feierlichen Bestattung; wir sahen ihn einziehen an festlichen Gedenktagen in die goldenen Hallen seiner Hauptkirche, aus deren majestätischen Wölbungen Propheten des alten, und Heilige des neuen Bundes, seegnend und richtend der Erlöser selbst, bedeutsam auf ihn herabschauten; auf farbigen Steinbildern sahen wir ihn wandeln, die in Sinnbildern zu ihm redeten, er selber festlich und sinnbildlich geschmückt, umgeben von geheimnifsvollen Zeichen seiner Würde und der jedesmaligen Lage des Freistaats; dem Meere, das den ersten Bewohnern Venedigs zwischen Untiefen zuerst eine sichere Freistatt gewährt, aus dem ihre Heimath später sich glänzend erhoben, nachdem es sie zu Siegen nnd reichem Erwerbe geleitet hatte, sahen wir ihn in glänzendem Pompe sich vermählen; seine Gemahlin sahen wir ihn krönen, und in sinniger Ordnung wie in festlichem Gewühle jeden Stand der wunderbaren Stadt die Festlichkeit schmücken und sie umgeben, Zuschauer ein Jeder wie Mithandelnder bei dem grofsartigen Schauspiele. In ernster, sinnbildlich bedeutsamer Feierlichkeit trat so das kirchliche wie das Staatsleben öffentlich hervor, aber auch in bunter, bewegter Mannigfaltigkeit, in würdiger Pracht; als ein durch die eigenste Lebensäufserung des Ganzen bewufstlos hervorgehendes Kunstwerk. Die Entfaltung der heiligen Tonkunst, wie wir dieselbe nach ihren, zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen fast überall gleichmäfsig gegebenen äufseren Anlässen, ihren inneren, zu Vollendung einer lange vorgedeuteten Gestaltung mächtig wirkenden Triebfedern darzulegen versuchten; die Entfaltung dieser Kunst, die bei allen feierlichen Begehungen solcher Art als die Stimme laut wurde, welche deren innere Bedeutung zu künden hatte, mufste darum eben hier eine eigenthümliche Färbung gewinnen. Wenn im Gebete und Lobgesange, in Verkündigung und lebendig gegenwärtiger Darstellung, die Freude wie die Trauer, das Gefühl seeligen Genügens und tiefer Bedürftigkeit, das ernste und freudeverheifsende prophetische Wort, das erhabene Bild heiliger Vergangenheit, hier wie überall von jenem seeligen Frieden überglänzt erschien, der dem inneren Wesen der Kirche geziemte, so fühlte doch der Tonkünstler, von Sinnbildern überall bedeutsam umgeben, um so eher bei seinen Darstellungen zu dem Sinnbildlichen der kirchlich geheiligten Grundformen des Gesanges sich hingeneigt, in seinen zartesten Beziehungen es lebendig zu entfalten gedrungen; der Anblick jenes freudigen, mannigfaltig bewegten und gegliederten Lebens, jener als seine frische Blüthe hervorgegangenen, nicht als bedeutungsloser, schimmernder Putz ihm äufserlich aufgelegten Pracht, mufste auch seinen Darstellungen eine lebendigere Beweglichkeit, ein festlicheres Gepräge verleihen. Geben uns doch nicht minder die Werke der bildenden Kunst von einem ähnlichen Einflusse Zeugnifs! In jenen zarten, geheimnifsvoll ernsten Darstellungen heiliger Gegenstände, wie Johannes Bellin und der ältere Palma sie uns vor das Auge bringen; in jenen

bewegten und prachtvollen Bildern, wie Tizians Himmelfahrt der Jungfrau, wo anbetend, jubelnd, in ernster Entzückung, alles mächtig, unaufhaltsam, hinstrebt zu der Himmelskönigin, wie sie in lichtglänzenden Wolken, zwischen Schaaren von Engeln, die in frohem Gewimmel sich um sie drängen, ihr zum Fufsschemel sich darbieten, emporgetragen wird, und in freudiger Demuth hinaufschaut zu der Krone die sie erwartet; wie Veronese's erstes Wunder des Herrn auf der Hochzeit zu Cana, wo (nach den Worten eines neueren, geistvollen Beschauers) [1]) die Zierde des Adels, der Schönheit, der Kunst zur Zeit des Meisters den himmlischen Gast umgiebt, zum Staunen des Volkes, das von allen Seiten her zwischen den Säulen des hohen Pallastes sich hinzudrängt — in allen diesen Bildern spricht auf das eindringlichste die Gestalt, die Bedeutung des venedischen Lebens von verschiedenen Seiten uns an. Wie es nun aus allen diesen Bildern mit dem Glanze der lebendigsten Farben uns entgegenstrahlt, so auch klingt es in den klarsten, hellsten Tönen Venedischer Tonmeister jener Zeit uns an, zumal Gabrieli's: sein sechzehnstimmiges: „Frohlocket ihr Völker mit Händen" für das Fest der Himmelfahrt, sein achtstimmiges: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" zur Krönung der Dogaressa Morosina geben davon Zeugnifs, während viele andere seiner Lob- und Bittgesänge, ernst, geheimnifsvoll, feierlich uns entgegentönen. Mögen nun auch — wie wir denn darüber nichts berichtet finden — Venedische Tonmeister an jenen ersten Bestrebungen, welche die Tonkunst der Alten herzustellen getrachtet, nicht unmittelbaren Theil genommen haben: die Töne der Leidenschaft, die unter diesen Bemühungen zuerst auf eigenthümliche Weise laut geworden, die in Cyprians Werken, obgleich verhüllter, schon angeklungen waren, fanden nunmehr eben in Venedig, den lebendigsten Anklang; wie leicht der Schritt, glänzende, mannigfache, bewegte Tongemälde nun auch mit leidenschaftlicher Gluth zu durchdringen, und eben vorzugsweise dergleichen, nur durch Chorgesang darzustellende Tonbilder, in denen ein Abglanz des sie umgebenden Lebens, dessen Bedeutung sie zu künden hatten, allein würdig und angemessen erscheinen konnte! In Gabrieli nun, und in ihm zuerst und bedeutungsvoll, treffen wir geistreiche Vorbilder jener tragischen, handelnden Chöre, wie sie in späterer Zeit die ernste Oper zierten, jener belebten Tongemälde, wie das Oratorium sie uns darbietet, und eben hierin hat die seinen Zeitgenossen gemeinsame, in denselben auf andere Weise wirksame Richtung, sich in ihm auf eigenthümliche Weise offenbart. Wie alles dieses sich gestaltet habe darzulegen, ist die Aufgabe, deren Lösung die folgenden Blätter beschäftigen wird; dafs in unserem Meister, unter seinen Lebensverhältnissen und Umgebungen, in seiner Vaterstadt, es sich so gestalten konnte und mufste, ist durch das Vorige, so hoffen wir, klar geworden. Allein ausschliefsend zu Venedig nur konnte es so sein. Die Fürstenhöfe Italiens, die Stelle vormaliger Freistaaten einnehmend, waren mit sinnreichen, prunkvollen Ergötzlichkeiten zwar freigebig, nirgend aber konnte dort irgendwie die Gestalt eines völlig untergegangenen öffentlichen Lebens hervortreten, nirgend, was eben nur mit dessen Erscheinung zusammenhing sich bilden. Darum trug die neue Kunstrichtung dort auch nur Früchte, ihren Umgebungen gemäfs: ein zwar geistreich ersonnenes, durch das Trachten nach Sinnenreiz und Prunk aber bald ausartendes Schauspiel. Rom allerdings, der Mittelpunkt grofser geschichtlicher Erinnerungen, der Sitz der höchsten geistlichen Gewalt, ja eines Statthalters Christi selber, eines Gottesdienstes, als Kunstwerk bedeutsam, der die heilige Geschichte in jährlich wiederkehrendem Kreise in ihren heiligsten und seegenreichsten Augenblicken in das Leben zu rufen, der ganzen, dem römischen Stuhle untergebenen christlichen Welt als Muster zu dienen bestimmt war — Rom, so scheint es, hätte

---

[1]) *Ulrich Hegner's gesammelte Schriften. I. p.* 245.

geeignet sein müssen, dort eine gleich eigenthümliche Erscheinung zu zeitigen. Nirgend aber in Italien hat seit dem Untergange des alten Römerreichs weniger Gemeinsinn geherrscht als in Rom, nirgend neben der prunkvollen, äufseren Erscheinung der, ihrem eigensten Wesen nach, lange untergegangenen Hierarchie, weniger ein öffentliches Leben sich bilden, geschweige denn neben jener äufserlich in bedeutsamer Gestalt irgend hervortreten können, als zu Rom. Ein geistlicher und weltlicher Fürst erscheinen hier in derselben Person; jener, im Besitze der höchsten geistlichen, ja, einer über alle Hoheit hinausreichenden Würde, schon um seiner Stellung willen bestrebt, nach festen Grundsätzen jenen Theil seiner Herrschaft sicher zu gründen und zu erweitern; dieser, vielen weltlichen Fürsten nicht allein gleich, sondern auch unter sie gestellt an Macht und Gewicht, bei dem öfteren Wechsel dieser Würdeträger, bei ihrer im weltlichen Regiment durch nichts gehemmten oder geregelten Willkühr, bald für das Wohl seiner Untergebenen, bald nur für sich und die Seinigen bemüht; ihm gegenüber stehen Grofse, eifersüchtig auf ihre Macht, ein Volk, an Wechsel seiner Herrscher gewöhnt, bei allen grofsen Anlagen durch ihn abgestumpft und vereinzelt: wie hätte unter solchen Bedingungen irgend ein Gemeinsames sich bilden können? Die bedeutende Persönlichkeit aufserordentlicher Päpste wie Julius II. und Leo X., konnte zu einer geistig aufgeregten, schöpferischen Zeit, wie das sechzehnte Jahrhundert, Männer um sie versammeln wie Michel Angelo und Raphael, durch Schutz und Unterstützung sie zu Bildungen befähigen, die noch jetzt der Gegenstand unserer höchsten Bewunderung sind; die reinste und schönste Natur konnte unter solchem Schirme, bei solcher Förderung, sich entwickeln, an den herrlichsten, eben damals neu zu Tage geförderten Werken des Alterthums erstarkend und sich reinigend, das Edelste und Beste der Gegenwart mit dem regsamsten Sinne in sich aufnehmend, eine Blüthe darlegen wie sie selten erscheint; der mächtigste, tiefste Geist konnte, die gröfseste Aufgabe sich stellend, das bis dahin Unerhörte, noch niemals wieder Erreichte zu Tage fördern; es geschahe, weil beide in ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit von geistvollen Herrschern erkannt, ein jeder an einen solchen Ort des Wirkens versetzt worden, an welchem, was in seinem Innern lebte, was unter ganz anderen Verhältnissen, unabhängig von der Gesammtheit römischer Einflüsse, gezeitigt worden, zur reinsten That werden konnte. Obgleich man also beide Meister einer römischen Schule aneignen möchte, können wir sie doch keinesweges der Stadt und dem Volke angehörig, in beiden tief gewurzelt erachten, in denen ihre Werke zur Erscheinung kamen, noch minder also sie eine Blüthe des dortigen Lebens nennen. Als um die letzte Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gewarnt durch das üble Beispiel ihrer Vorgänger, die dadurch beschleunigten kirchlichen Umwälzungen, seit dem zu früh dahingegangenen Marcellus II. eine Reihe Päpste von tadellosem Wandel und regem Eifer, das gesunkene Ansehen der Kirche und der oberpriesterlichen Macht wieder zu heben, auf Reinigung des Gottesdienstes und der Kirchenzucht bedacht waren, — wir wollen hier nicht prüfen ob überall im höchsten Sinne, und durch die geeignetsten Mittel — als auch die heilige Tonkunst wiederum ein Gegenstand ihrer ernsten Aufmerksamkeit geworden war; da konnte, eben in Rom, dem Mittelpunkte der katholischen Welt, ein Meister gedeihen wie Palestrina, in der keuschen Anmuth, in dem heiligen Ernste seiner Kunst, und konnte eine Schule in gleichem Sinne stiften; aber nur in Rom, sofern es das päpstliche war, nicht von einem eigenthümlich bedeutenden, römischen Leben getragen, oder aus demselben hervorgeblüht. Als das päpstliche Rom, als Mittelpunkt des Zusammentreffens vieler ausgezeichneten, zu den höchsten kirchlichen Würden beförderten Männer, konnte es allerdings auch Sammelplatz berühmter Künstler werden, deren Bestrebungen jedoch neben der besonderen Richtung ihres Geistes nie ein eigenthümlich gemeinsames, sondern jederzeit nur das Gepräge der Neigung Desjenigen trugen, der

sie beschützte. Auf diese Weise wurde es Heimath verschiedener, einander fremder Kunstrichtungen, und je ernster die Päpste auf strenge Geschiedenheit des Styls der kirchlichen Tonkunst in ihren Capellen von aller andern drangen, um so weniger war hier eine bedeutsame Einwirkung einer Kunstrichtung auf die andere möglich, um so leichter jedoch die Verflachung desjenigen, was in andern Kirchen Roms von geistlicher Musik noch zu Gehör gebracht wurde, da man dort am liebsten, und in unbedingter Hingebung, sich demjenigen anschloſs, das als das Neueste die Aufmerksamkeit am meisten erregte.

Doch wir kehren nunmehr zu unserem Meister zurück, an seinen Werken dasjenige im Einzelnen darzulegen, was wir zuvor im Allgemeinen angedeutet haben. Wir werden zuerst dabei auf die Erzeugnisse seiner früheren Zeit zurückgehen, um darin die Punkte aufzusuchen, an welche seine spätere Kunstübung angeknüpft hat, und auf diese Weise Gelegenheit finden von seinen weltlichen Gesängen zu reden, die meist in jene ältere Zeit hinaufreichen. Diese Betrachtung, uns dabei eine vergleichende Uebersicht der Bestrebungen der ausgezeichnetsten Madrigalisten jener Zeit gewährend, wird uns zunächst zu seinen ebenfals früheren Instrumentalwerken, sodann zu seinen späteren hinüberleiten, zu Erörterung seines Verdienstes als Orgelspieler Veranlassung geben, und uns die Bahn eröffnen zu den groſsen geistlichen Gesangswerken seiner letzten Lebensjahre, sowohl den begleiteten als unbegleiteten, überzugehen; wo denn bei jenen der schicklichste Punkt sich ergeben wird ihn mit ***Monteverde*** zu vergleichen, und endlich ein Gesammtbild seines Lebens und Wirkens hinzuzeichnen. Und wie endlich die bedeutsame Einwirkung eines groſsen Kunstmeisters, weit über sein Leben hinaus, zunächst in unmittelbaren geistvollen Schülern erkannt werden kann, hier aber in einem berühmten Deutschen, in ***Heinrich Schütz,*** um so vollständiger zu erkennen ist, als dessen Kunstthätigkeit sich nahe bis an die letzten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts hin erstreckt, und dicht an die Geburtsjahre der groſsen beiden deutschen Meister, Joh. Sebastian Bach und Händel streift, ja, durch Schützens lange nachher geschätzte Werke noch in das Leben dieser Meister hineinklingt: so werden wir eben jenem Schüler Gabrieli's und seinen verschiedenartigen Werken sodann eine besondere Betrachtung widmen, und mit einem Rückblicke auf unseren Meister diese Blätter beschlieſsen.

II. Johannes Gabrieli als Chromatiker. Sein Verhältniſs zu Luca Marenzio und dem Fürsten von Venosa.

Gabrieli's weltliche Gesänge (Madrigale) geben uns die volle Ueberzeugung, daſs seine innerste Neigung vorzugsweise ihn der geistlichen Tonkunst zugewendet habe. Nicht jene allgemeine Wahrnehmung, (die bei aufmerksamen Durchforschen anderer gleichartiger Tonwerke seiner Zeit nicht minder sich aufdrängt), daſs nämlich damals die geistliche Tonkunst auch den Bildungen der weltlichen ihre Farbe geliehen, veranlaſst uns zu dieser Betrachtung; denn ihre Allgemeinheit schon müſste uns hindern, in dieser auch bei unserem Meister hervortretenden Erscheinung etwas eben ihn besonders Bezeichnendes zu finden. Wir folgern es vielmehr daraus, daſs wir dasjenige, was auf früheren Blättern seine Chromatik genannt worden, was wir in seinem siebenstimmigen „***Ego dixi***," in seinem sechsstimmigen „***Miserere***" auf doppelte Weise angewendet fanden, einmal, um die Grundformen des Gesanges in ihrer Eigenthümlichkeit auf jeder Tonstufe darzustellen, sodann, um Tonverhältnisse zu erhalten, welche über

die Grenzen des Diatonischen hinausliegende, neue Ausdrucksmittel gewähren könnten: dafs wir diese seine Chromatik, in dem ersten Sinne gar nicht bei seinen Madrigalen antreffen, in der letzten Bedeutung zwar in seinen geistlichen wie weltlichen Tonwerken der früheren Zeit sie vorfinden, jedoch in jenen mit gröfserer Kraft und Wirksamkeit vorwalten sehen. Lebendig ergriffen und begeistert also war er von heiligen Gegenständen vor allen, wie auch die bei weitem gröfsere Zahl seiner geistlichen Tonwerke zeigt, wie seine besondere Weise, eben hier über den Kunststoff zu schalten noch deutlicher darlegt. An Aufgaben solcher Art erwachte die ganze Fülle seiner schöpferischen Kraft, zu ihrer immer reicheren Lösung belebten sich ihm eigenthümlicher stets die vorhandenen Kunstmittel, neue gingen hervor unter seiner bildenden Hand, und dieses zu einer Zeit, wo vorzügliche Künstler bereits begannen, das Gebiet weltlicher Tonkunst mit erklärter Vorliebe anzubauen, wo dessen Bereicherung das Hauptziel alles ihren Bestrebens war; während er dagegen eben hier in engere Grenzen sich zurückzog, bescheidener mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln waltete. Auf jenem ihm angehörenden Felde seiner künstlerischen Thätigkeit also werden wir auch vorzüglich nach den Spuren der neuen Zeitrichtung inmitten seiner früheren Hervorbringungen zu forschen haben. Ein späterer Meister der venedischen Schule, ***Benedetto Marcello***, sagt in einer der Vorreden zu seinen Psalmen, dafs er die geheimnifsvolle Begeisterung, mit welcher der heilige Sänger oft von den Wirkungen der göttlichen Gerechtigkeit rede, in ungewöhnlichen Ausweichungen abzuspiegeln gesucht habe; und allerdings finden sich Stellen bei diesem Tonmeister, wo nur die Absicht, das Wunderbare, Aufsergewöhnliche darzustellen, seine seltsam geordneten Zusammenklänge einigermafsen erklärt. Ohne davon zu reden, innerlich ergriffen und begeistert durch seine Aufgabe, stellt auch ***Gabrieli*** oft das Fremdeste neben einander; allein gepaart wird auf diese Weise allezeit nur, was durch innere Beziehungen der Tonart sich nahe steht, das Ueberraschende, Unerwartete geht ihm dadurch hervor, nicht, wie dort, das Seltsame; er bildet einem inneren, sicheren Gefühle zufolge, das nur durch Töne sich zu offenbaren vermag, während dort — aller sonstigen Vorzüge des späteren Meisters ungeachtet — die in den deutlichen Worten ausgesprochene Absicht in den Kunstmitteln unsicher herumgreift. Jenes Streben nun, das Geheimnifsvollste in dem Fremdesten zu verkörpern, sei es auch auf dem lebendig, innerlich geschauten Gesetze der bisherigen Bildungen nothwendig gegründet, ist es, das den Reiz erweckt, die frühere, dadurch erweiterte Grenze der Kunstübung völlig zu durchbrechen. Das Unerwartete schärft den Sinn für alle neuen Verhältnisse, die durch seinen Eintritt in den bis dahin enger abgegrenzten Kreis sich bilden, und ihre Mannigfaltigkeit leitet um so eher zu leidenschaftlicher Beweglichkeit hinüber, wenn diese auf einem anderen Gebiete, auf anderem Wege, überall mächtig hervordringt in der Kunst, wie bei den zuvor betrachteten Meistern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts. So, in der Mitte seiner eigenthümlichsten Thätigkeit, in seiner, Anfangs nur diatonische Grundverhältnisse in reichster Fülle entfaltenden Chromatik, entwickeln sich allgemach die Keime einer solchen, die bereits ein neben das Diatonische gestelltes, abgesondertes Gebiet bildet, und in ihr die lebendige Berührung mit seinen Zeitgenossen. Wir dürfen jedoch die uns hier gewährte Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ehe wir diese allgemeinen Betrachtungen an einzelnen Beispielen bewähren, über die Anschauungen älterer Tonmeister von dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen Systeme hier noch Einiges beizubringen, soweit sie, weniger durch bestimmt ausgesprochene Worte, die uns wenig über den Geist ihrer Kunstübung offenbaren, als durch ihre Werke kund gegeben werden. Wir bedürfen dieser Erörterung, weil wir eben hier an der Grenzscheide der älteren und neueren Tonkunst stehen, und durch eine allgemeine Uebersicht die Ueberzeugung gewähren müssen, dafs die in beiden wesentlich

verschiedene Behandlung des Kunststoffes, wie sie durch die der früheren und der späteren Zeit gestellten verschiedenen Aufgaben nothwendig bedingt wurde, in dem früheren Theile unserer Auseinandersetzungen richtig dargestellt worden, also auch darauf als sichere Grundlage für unsere späteren Folgerungen zu fufsen sei; wir bedürfen ihrer, weil die Vergleichung Gabrieli's mit ***Luca Marenzio*** und dem Fürsten von ***Venosa***, die wir nach Cyprian de Rore als die vorzüglichsten Chromatiker bezeichnet haben, erst durch sie vorbereitet und verständlich werden kann; defshalb endlich, weil wir nur so in den Stand gesetzt werden, Gabrieli's eigenthümliches Verdienst während seiner früheren sowohl als späteren künstlerischen Thätigkeit recht zu würdigen.

Die Chromatik zeigt in den Werken älterer Tonkünstler sich in doppelter Gestalt. Als Umfärbung (wie wir es früher genannt, und diesen Ausdruck als bezeichnend hier gern beibehalten) solcher Töne, bei denen die harmonische Entfaltung des diatonischen Systems eine zufällige Schärfung und Erniedrigung nicht herbeigeführt hatte, hier also als eine Vermehrung des Tonmaterials; als Anwendung solcher Tonverhältnisse sodann, welche in der unveränderten diatonischen Tonleiter nicht vorkommen, sondern erst durch Zusammenstellung ihrer ursprünglichen, und ihrer durch harmonische Entfaltung gefundenen Hülfstöne gebildet werden können; hier mithin als eine Bereicherung der Tonverhältnisse. Wir finden nämlich, aufser den Wohlklängen, in der unveränderten diatonischen Leiter nur die Mifsklänge der kleinen und grofsen Secunde und der in umgekehrtem Verhältnisse ihnen entsprechenden Septimen vor, des Tritonus und der ihn ergänzenden verminderten Quinte. Stellen wir dagegen das harte und weiche Tonsystem, die durch Entfaltung beider gewonnenen Hülfstöne, in eine Reihe nebeneinander, so erhalten wir die Mifsklänge des kleinen Halbtons, der übermäfsigen Secunde, der verminderten und übermäfsigen Terz, der verminderten Quarte, und ihnen gegenüber die verminderte und übermäfsige Octave, die verminderte Septime, die übermäfsige und verminderte Sexte, die übermäfsige Quinte: chromatische Tonverhältnisse, weil der reinen diatonischen Leiter fremd. In der Ausübung nun können dergleichen chromatische Tonverhältnisse mittelbar vorkommen, und unmittelbar. Unmittelbar, wenn zwei, ohne andere melodische Zwischenglieder auf einander folgende Töne sie bilden; Mittelbar, wenn sie zwar im Laufe einer melodischen Figur gehört werden, zwischen den beiden Tönen jedoch, durch welche sie entstehen, noch andere Mittelglieder liegen. Es ist dabei nicht immer nothwendig, dafs jene beiden sie bildenden Töne auch die melodische Figur begrenzen, tritt gleich in diesem Falle das chromatische Tonverhältnifs schärfer hervor, als in dem entgegengesetzten. Wenn aber der melodische Fortschritt zwei solche Töne, durch welche ein chromatisches Tonverhältnifs sonst entstehen würde, aufser aller nothwendigen Beziehung setzt, so ist ein solches als gar nicht vorhanden anzusehen, von dem Meister, bei dem eine Stelle dieser Art vorkömmt, also auch nicht zu rühmen, dafs er es angewendet habe.

Dieses vorausgeschickt, so drängt bei der Betrachtung der Tonwerke der frühesten Chromatiker, namentlich des ***Cyprian de Rore***, den wir als den ersten unter ihnen genannt, die Bemerkung sich uns auf: dafs sie bei einer so reichen Fülle von Tonverhältnissen, welche melodische Entfaltung, und harmonische Mannigfaltigkeit, durch ein Wechselspiel von Mifsklängen, weit über die Grenzen des Diatonischen hinaus erlaubten; dafs sie bei diesem Reichthum, welchen die von ihnen gebrauchten neuen Hülfstöne noch um vieles vermehren konnten, dennoch keinesweges aller dieser Tonverhältnisse, und eben nur der zunächst liegenden unter ihnen sich bedient haben. Als solche zunächst liegende nennen wir: erstens, den kleinen Halbton, bereits durch den Wechsel des harten und weichen Tonsystems einge-

führt, viermal öfter noch durch die vier, der Entfaltung des Diatonischen dienenden Hülfstöne; die verminderte Quarte sodann, und ihre Ergänzung die übermäfsige Quinte; denn jene entsteht in der dorischen und aeolischen Tonart, welche im Sinne unserer Tonkunst Molltöne sind, schon durch den Unterhalbton, den sie durch harmonische Entfaltung gewinnen, indem bei einer jeden um den Grundton sich bewegenden melodischen Figur in diesen Tonarten (wenn auch nur mittelbar) die verminderte Quarte durch die ihnen eigene kleine Terz und jenen Unterhalbton gebildet wird; seltener ihre Umkehrung. Von diesen beiden Tonverhältnissen nun findet eben nur der kleine Halbton sich unmittelbar angewendet, am häufigsten bei Cyprian, der ihn eben so oft durch den Wechsel des b und h, als der vier diatonischen Hülfstöne mit den ursprünglichen Tönen, zu denen sie gehören, entstehen läfst, durch die ihm eigenthümlichen chromatischen Töne ihn auch in engerem Sinne einführt. Mittelbar nur kömmt die verminderte Quarte vor; denn wir sind nirgend berechtigt, sie, unserem hierin trügerischen Gefühle zufolge, an Stellen zu ergänzen, wo sie nicht ausdrücklich bezeichnet ist, da ältere Tonlehrer sogar die umgekehrte Regel geben, sie durch willkührliche Schärfung oder Erniedrigung eines Tonverhältnisses da zu tilgen, wo sie durch eine allgemeine Vorzeichnung entstehen würde. Ausdrücklich bezeichnet also kömmt immer nur bei solchen um den Grundton sich bewegenden melodischen Gängen, wie sie zuvor beschrieben worden, die verminderte Quarte vor, und also durchhin nur mittelbar: so bedienen sich ihrer neben ***Cyprian*** auch ***Adrian Willaert, Parabosco, Peter Taglia*** in der früher angeführten Sammlung chromatischer Madrigale. Mittelbar endlich entsteht dem Cyprian auch die verminderte Terz in der phrygischen Tonart, indem er dieser den, in engerem Sinne chromatischen Hülfs- und Unterhalbton ***dis*** leiht, und durch diesen Ton und die dem Phrygischen eigenthümliche kleine Secunde in melodischem Gange sich um den Grundton bewegt. An einigen Stellen möchte uns scheinen, wenn wir die vorkommende Tonfolge nur oberflächlich betrachten, als sei die verminderte Terz noch öfter vorhanden, als finde auch die übermäfsige Secunde sich vor; bei genauerem Erwägen aber gewinnen wir allezeit die Ueberzeugung, dafs durch die ganze melodische Gliederung solcher Stellen die Töne, durch welche jene Verhältnisse würden gebildet werden, aufser aller näheren Beziehung zu einander gesetzt sind, dafs keiner von jenen chromatischen Mifsklängen durch das Ohr empfunden wird, sie also auch als nicht vorhanden angesehen werden müssen. In harmonischer Verbindung, im Zusammenklange aber kömmt kein einziger von ihnen vor.

Dadurch nun, dafs von allen den erwähnten chromatischen Mifsklängen, ohnerachtet sie als gegebene durch die angewendeten Hülfstöne vorlagen, von älteren kirchlichen Tonkünstlern keiner, von denjenigen, die sich ausdrücklich Chromatiker nannten, nur einer unmittelbar, und dieser eben der zunächstliegende, andere wenige mittelbar allein, und sie gewissermafsen nur als zufällige Ergebnisse der Anwendung des Unterhalbtons, und nicht als gesuchte eingeführt worden; durch alles dieses entsteht ohne Zweifel die Ueberzeugung: dafs jene Hülfstöne wirklich zu Anfange nur durch Entfaltung des Diatonischen entstanden, und dafs, sofern sie in diesem Sinne ausschliefslich angewendet wurden, durch sie noch keine Vermischung jenes Klanggeschlechtes mit dem chromatischen hervorgegangen sei. Eine andere Betrachtung, die des Verhältnisses jener Hülfstöne zu der schon damals unumgänglichen Temperatur, mufs in dieser Ueberzeugung uns noch mehr befestigen. Bei genauer Forschung nämlich finden wir, dafs schon seit den ersten Anfängen harmonischer Ausbildung, geschweige denn Entfaltung, überall keine genau mathematisch reine diatonische Verhältnisse im Sinne der Alten mehr ausgeübt werden konnten; dafs, was wir jetzt Temperatur, Ausgleichung der Tonverhältnisse

10 *

nennen, durch jene Entfaltung unmittelbar und nothwendig schon gegeben war. Bei dieser Tonausgleichung nun zeigt sich, dafs auf Instrumenten von feststehend vorbereiteten Tönen, (auf Orgeln, Clavieren) welche ihrer am ersten bedurften, man eben nur die durch harmonische Entfaltung bedingten Hülfstöne in ihren Kreis hineinzog, diejenigen Töne aber, welche wir im engeren Sinne chromatische genannt, als für sich bestehende daneben einschaltete. Wir versuchen diese Behauptungen und die aus ihnen gezogenen Folgerungen näher zu begründen; werden jedoch, um die Darstellung nicht zu verwirren, der Aufnahme aller Zahlenverhältnisse uns hier gänzlich enthalten. Leicht wird ein Jeder im Stande sein, unsere Behauptungen an den beigesetzten Tabellen zu prüfen.

Als völlig unbrauchbar für harmonische Entfaltung finden wir das diatonische Klanggeschlecht der Alten, das zwei Töne in gleichem Verhältnisse und einen kleinen Halbton in sich befafst. [1]) Zwar stellt es alle Quinten und Quarten (die sogenannten vollkommenen Wohlklänge) in völlig reinen Verhältnissen dar; von den Terzen und Sexten jedoch auf denen alle Mannigfaltigkeit und Eigenthümkeit der neuen Tonkunst beruht, ist durchaus keine brauchbar; um vieles zu scharf sind die grofsen, um vieles zu matt die kleinen Terzen, und in umgekehrtem Verhältnisse die gleichnamigen, beide ergänzenden Sexten. Eine Abweichung von diesen Verhältnissen war unerlafslich, sollte der Tonkunst durch die Harmonie ein neues Leben aufgehen. Nicht minder ungenügend aber war der Wechsel des grofsen und kleinen Tones, (nunmehr dem grofsen Halbtone gesellt) durch welchen man ein in seinen Verhältnissen reineres, harmonischer Entfaltung mehr günstiges Diatonische darzustellen bestrebt war. [2]) Die ungleichen Hälften der Octave, gebildet durch die verschiedene Lage des Halbtons; die Zusammenfügung der harten und weichen Tonreihe (in dem oft dargelegten älteren Sinne), vorausgesetzt, dafs beide ein fortgehendes, gegenseitige Uebergänge zulassendes Ganze bilden sollen, — verursachten bei dieser Theilung der Verhältnisse: jene Ungleichheit; dafs des kleinen Tones halber eine Terz (d — f) zu matt, eine Quarte (a — d) des doppelten grofsen Tons wegen zu scharf wurde: jene Zusammenfügung; [3]) dafs ein Ton (b — c) und in demselben Maafse auch eine dadurch gebildete grofse Terz (b — d) zu scharf wurde, wie denn hier wiederum der kleine Ton eine zweite kleine Terz (g — b) abstumpfte. Fünf Tonverhältnisse also, und rechnet man ihre Ergänzungen hinzu, deren zehn, zeigen sich unvollkommen; und hätte es jemals zu der völligen Reinheit des diatonischen Klanggeschlechts und der darauf gegründeten Tonarten gehört, alle fremden Hülfstöne, auch bei harmonischer Entfaltung, streng von sich auszuschliefsen, so wäre auch in einer solchen Beschränkung es niemals möglich gewesen, auf irgend

[1])

Länge der Saiten.	24300 :	21600 :	19200 :	18225 :	16200 :	14400 :	12800 :	12150.
Namen der Töne.	c :	d :	e :	f :	g :	a :	h :	c.
Intervalle.	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	

[2])

Länge der Saiten.	3600 :	3200 :	2880 :	2700 :	2400 :	2160 :	1920 :	1800.
Namen der Töne.	c :	d :	e :	f :	g :	a :	h :	c.
Intervalle.	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

[3]) $\left.\begin{array}{l} a = 2160 \\ b = 2025 \end{array}\right\}$ a : b = 16 : 45

$\left.\begin{array}{l} b = 2025 \\ c = 1800 \end{array}\right\}$ b : c = 9 : 8

b : d = 2025 : 1600 (81 : 64)

g : b = 2400 : 2025 (32 : 27.)

einem Instrument von feststehenden Tönen überall mathematisch reine Terzen, Quarten und deren Ergänzungen darzustellen. Eine Ausgleichung, damit die vorkommenden nothwendigen Mängel, so weit es geschehen konnte, gleichmäſsig vertheilt würden, war also schon hier Bedürfniſs; geschweige denn nach Einordnung der oft erwähnten Hülfstöne, bei welcher, ohne eine solche Ausgleichung, selbst bei möglichster Rücksicht auf Reinheit aller Wohlklänge, doch immer nicht die Mattheit der groſsen Terz *d — fis*, der Quinten *es — b*, *h — fis* zu vermeiden gewesen wäre, welche auf den gleich anfangs bemerkten, durch den kleinen Ton *(d — e, g — a)* herbeigeführten Mängeln beruhte; wie denn auch die Halbtöne *cis — d*, *fis — g* zu sehr geschärft hervortraten. Dringender wurde dieses Bedürfniſs dadurch, daſs eben in der dorischen Tonart, im harten sowohl als weichen Systeme, fast alle Unebenheiten und Mängel eines auf die angegebene Weise geordneten Klanggeschlechtes sich zusammendrängten: ein zu scharfer Unterhalbton, eine zu matte kleine Terz und Quinte, eine zu stumpfe groſse Terz für den mixolydischen Anklang des dorischen Schlusses; daſs diese Tonart, als eine besonders ernste und majestätische gepriesen, und schon um der Verehrung willen, welche die Alten einer gleichnamigen ihrer Tonkunst gezollt, vorzüglich werth gehalten, nunmehr als die unvollkommenste von aller erscheinen muſste. Faſst man jene Abweichungen von der mathematischen Reinheit der Tonverhältnisse in das Auge, deren die dorische Tonart — vorausgesetzt man habe sie jemals so ausüben wollen — die meisten in sich begriffen hätte, so gewinnt man die vollständigste Ueberzeugung, daſs eine Ausübung dieser Art nimmer möglich gewesen sei, und man nicht etwa schon damals, (wie Manche in neuer Zeit) eine gröſsere oder geringere Abweichung sonst gleichnamiger Verhältnisse von ihrer mathematischen Reinheit in verschiedenen Tonarten, als deren eigenthümlich Bezeichnendes habe ansehen können. Denn nur der wesentliche Unterschied des Verhältnisses der Glieder jeder Tonart zu dem Grundtone, eigenthümlich geordnete, nicht mangelhafte Verhältnisse begründeten das Wesen der Tonarten, und wir haben die deutlichsten Zeugnisse aus jener Zeit, daſs man die aus der ursprünglichen Tonfolge der diatonischen Leiter, wie aus deren harmonischer Entfaltung und Bereicherung hervorgehenden Miſsverhältnisse, wenn nicht völlig aufzuheben — denn dieses war nicht möglich — doch mindestens gleichmäſsig zu schlichten gesucht habe. So lange man reinen Gesang übte, oder ihm nur solche Instrumente beigesellte, in deren Macht es steht, jedes einzelne Tonverhältniſs willkührlich zu bestimmen, war das Bedürfniſs dieser Schlichtung weniger vorhanden; denn das richtige Gefühl der Ausführenden, durch öfteres Zusammensingen und Spielen geschärft, wuſste sie ohne besondere Veranstaltung oder Berechnung zu bewirken. Jemehr indeſs Orgeln und Claviere in Aufnahme kamen, und man vorzüglich jener zu Begleitung groſser, vollstimmiger Gesangstücke sich bediente, oder dieselbe durch sie einleitete, um so dringender wurde die Veranlassung, die so oft angewendete dorische Tonart von ihren Mängeln zu befreien, ohne deſshalb sie auf die übrigen allein zu werfen, die Last vielmehr auf alle zu vertheilen. Clavier und Orgelmacher haben ohne Zweifel zu diesem Ende, und zur Aufrechthaltung des Grundsatzes: daſs die groſse Terz möglichst rein erhalten werden müsse, bei dem Einstimmen sich mehr solcher Handgriffe bedient, welche Erfahrung und ein durch sie geschärftes Ohr ihnen boten, als der Berechnungen, die allezeit doch nur das Maaſs, nicht die Spannung der Saite genau bestimmen können, welche die geübte Hand des Meisters allein regelt. Die drei Arten eine möglichst gleichmäſsige Temperatur der Clavierinstrumente zu bewirken, welche Prätorius beschreibt, [1]) beruhen offenbar auf solchen Handgriffen; es wird dabei in verschiedener Folge

[1]) *Synt. II. pag.* 153.

nach Quinten (die der Ausgleichung halber nur ein weniges unter sich schweben müssen) und grofsen Terzen gestimmt, die völlig rein dazwischen eingeordnet werden; die einzelnen Glieder von beiderlei Tonverhältnissen müssen sodann zu ihren, in weiterem Fortgange und auf anderem Wege gefundenen Ober- und Unterquinten, zu den grofsen Terzen durch welche jene getheilt werden, wiederum einstimmen, worin denn die Probe beruht. Bei allen diesen Stimmweisen aber kommen durchaus nur diejenigen grofsen Terzen und Quinten in Betracht, welche in dem harmonisch entfalteten diatonischen Klanggeschlechte ohne Rücksicht auf chromatische Erweiterung enthalten sind, und auch von ihnen werden nur diejenigen vorzüglich berücksichtigt, deren Anwendung bei den verschiedenen Anklängen der unter den Tonarten bestehenden Verwandtschaften vorzügliche Reinheit erheischt. Am wenigsten bedurften die Quinten ***cis — gis, fis — cis,*** obgleich durch diatonische Hülfstöne gebildet, dieser völligen Reinheit, weil sie, durch die eigenthümlichen Ausweichungen der Kirchentöne nirgend bedingt, in harmonischem Zusammenklange in älteren Tonwerken kaum angewendet werden konnten; wichtiger war es, die drei Töne durch welche jene Quinten gebildet wurden, als grofse Oberterzen von a, e, d völlig rein zu stimmen, wie es denn Prätorius ausdrücklich vorschreibt. [1]) „Nicht so gar falsch, und nicht so gar rein, sondern nur etzlichermaafsen," (sagt er dagegen) „sollen die drei gedachten Quinten sein: doch dafs sie nicht so sehr wie andre Quinten schweben" (wie etwa ***gis — es,*** und überhaupt solche, die, als durch harmonische Entfaltung des Diatonischen nicht in dieses Verhältnifs gesetzt, bei der Einstimmung auch nicht in Betracht kommen konnten) „damit es, wann aus fremden ***clavibus*** und durch die ***semitonia*** etwas geschlagen wird, nicht gar zu sehr dissonire." Mit dieser Vorsicht reichte man jedoch nicht aus, um bei etwa nöthigen Versetzungen — oder, mit den Worten unseres Autors: „wenn etwas ***ficte*** und ***chromatice*** durch die ***semitonia*** solle und müsse geschlagen oder getractiret werden" — jeden Uebelklang, und besonders die gar bösen kleinen Terzen zu vermeiden; denn dieses Tonverhältnifs, die Ergänzung der durch die grofse Terz getheilten Quinte, trat überall schon um defswillen zu matt hervor, weil diese unter sich schwebend, jene aber völlig rein eingestimmt war, um so mehr da, wo die durch dasselbe ergänzte Quinte bei der Tonausgleichung völlig unberücksichtigt geblieben war. Eine Aushülfe zu finden, wählte nun der eine und der andere damalige Tonmeister, bald jene, bald diese der kleinen Terzen, um auf sie alle die Mängel der übrigen zu übertragen, sie, wie man sich damals ausdrückte, zum Wolfe zu machen, damit die anderen „fast, wiewohl nicht gar, ***pro tertia minore*** zur Noth könnten gebraucht werden." Ich aber (fährt Prätorius fort) lasse einem jeden seine Meinung, und ist zum Besten, dafs der Wulff mit seinem widrigen Heulen im Walde bleibe und unsere ***harmonicas concordantias*** nicht interturbire," — wofür denn endlich nur die getheilten Tasten die sicherste Aushülfe gewährten, sowohl bei Versetzungen, als bei der allmähligen Erweiterung des Tonsystems durch die in verschiedenem Sinne eingeführte Chromatik. Die Töne ***dis*** und ***as*** zuerst, sodann auch ***des*** und ***ges*** wurden auf diese Weise eingeschaltet, nicht durch Ausgleichung (ausgedehntere Temperatur) gefunden; sie blieben, selbständig unter einander quintenweise einstimmend, nur in sofern mit den übrigen in Verbindung, als sie zu den Tönen b, f, c reine grofse Unterterzen bildeten, eine reine grofse Oberterz für h gewährten, und bis auf zwei ***(es — ges, dis — fis)*** auch wohlstimmende kleine Terzen gaben.

---

[1]) *Bei den dreifachen Stimmweisen welche Prätorius a. a. O. aufzeichnet, läfst die erste unberücksichtigt die Quinten e — h; h — fis; fis — cis; die zweite: cis — gis; fis — cis; h — fis; die dritte berücksichtigt alle Quinten: nur gis (as) es nicht.*

Fassen wir nun die Ergebnisse dieser verschiedenen Untersuchungen nochmals zusammen, so finden wir zuerst auch bei harmonischer Entfaltung im beschränktesten Sinne die Nothwendigkeit einer Temperatur bereits gegeben, hiemit aber den ersten Schritt zu unserem heutigen temperirten Tonsysteme gethan. Dennoch sehen wir damals jene Temperatur auf einen bestimmten Kreis von Tönen sich einschränken, ungeachtet des lebhaft gefühlten Bedürfnisses, die Möglichkeit der Ausführung auf jeder Tonstufe herbeigeführt zu sehen, trotz des Ueberschreitens der Grenzen der bisherigen Tonarten durch einzelne Meister; wir finden Einschaltung allgemeiner Ausgleichung vorgezogen, obwohl bis zu dieser hin nur wenige Schritte noch zu thun waren. Aber auch jenen unter sich ausgeglichenen Kreis von Tönen sehen wir ferner nur bedingungsweise in Uebereinstimmung gebracht: dürften wir mit Recht behaupten (wenn doch nicht zu leugnen ist, dafs aus der älteren, zumal heiligen Tonkunst, ein eigenthümlicher Geist zu uns redet, wenn wir ferner alle jene Beschränkungen allgemeiner Ausgleichung der Tonreihen auf ein gemeinsames, in der Kunstübung jener Zeit lebendig vorwaltendes, wenn auch nicht mit Worten deutlich ausgesprochenes Gesetz zurückzuführen vermögen): dafs diese Beschränkungen schlechthin nur die Folge mangelhafter Erkenntnifs und Fertigkeit gewesen? Gerechter und sicherer urtheilen wir: die Anschauung von der Eigenthümlichkeit, von der Verwandtschaft der Tonarten, als Entfaltung des diatonischen Systems, wie wir sie dargelegt, habe — wenn in Lehrgebäuden auch nur unvollständig ausgesprochen, — damals wirklich bestanden, sie habe so lebendig vorgewaltet, dafs jener beschlossene Kreis der Tonausgleichung durch sie gezogen, seine an sich so leichte Erweiterung für eine Weile verhindert worden sei. Unverkennbar bezeugen die Richtigkeit dieses Urtheils die Kunstübung nicht minder, als die Vorbereitung des Kunststoffes für dieselbe. Als ein Getrenntes blieb das dem Gebiete weltlicher Tonkunst angehörige Chromatische zur Seite liegen, leise nur wurden jene Anklänge desselben laut, welche die reichste Entfaltung des benachbarten Gebietes heiliger Tonkunst innerhalb seiner eignen Grenzen geweckt hatte; eine Berührung beider Gebiete begann allmählig an diesen Grenzen, allein da die weltliche Tonkunst nur eben erst sich zu gestalten, in sich eigenthümlich zu ordnen angefangen, so reichte sie nicht hin, eine allgemeine Ausgleichung wünschenswerth zu machen, und erst die späteren, die Kunst, und durch sie die Anschauung von der Tonwelt umgestaltenden Bewegungen führten sie allgemach herbei.

Allein ungeachtet bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Kunstübung in raschem Fortschritte umgestaltet, das Gebiet weltlicher Tonkunst, von dem jene Umwandlung ausgegangen, immer mehr in sich geordnet und gegründet wurde, blieb eines doch dem gleichmäfsigen Fortschritte allgemeiner Tonausgleichung hinderlich. Es war dasjenige, was früher die Ausbildung einer der Kunstübung völlig entsprechenden Tonlehre verhindert, was zwar den Umschwung der Kunst herbeizuführen mittelbar geholfen hatte, dennoch aber den Glauben an schlechthin getrennte Klanggeschlechter aufrecht zu erhalten wirkte, so sehr auch die Entfaltung der Kunst deren Grenzen zu durchbrechen strebte: die allgemeine Ueberzeugung nämlich, dafs, wie die Alten in der Plastik und Poesie Muster für alle Zeiten geschaffen, so auch ihre Tonkunst und Tonlehre allgemeine und für immer gültige Muster bleiben müfsten. Was wir nun über Chromatiker und Enharmoniker zu Johannes Gabrieli's Zeit zu berichten haben, wird in genügenderem Lichte erscheinen, wenn wir uns zuvor deutlich zu machen suchen, wie man um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts noch beide Klanggeschlechter, das chromatische und enharmonische angeschaut, wie man sie darzustellen gesucht, und dabei die Abweichungen von der Lehre der Alten zu rechtfertigen gestrebt habe. Eine doppelte, jene Bestrebungen bindende Gewalt werden wir

darin erkennen: die einer lange vorgewalteten, wenn auch nirgends vollkommen in Worten ausgesprochenen Anschauung der Tonwelt, welche vielleicht eben defshalb schwerer zu beseitigen war: die eines lange gehegten Vorurtheiles sodann, das um so mehr diesen Namen hier verdient, da den lebendigen Bildungen der Gegenwart ein Gesetz das Urtheil sprechen sollte, das unter völlig abweichenden Verhältnissen allein Gültigkeit haben konnte.

Athanasius Kircher, in dem siebenten Capitel des siebenten Buchs seiner ***Musurgia universalis***, redet ausführlich von der Ausübung des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts. Das chromatische (dahin geht seine Meinung) hat Boëthius aus dem kleinen, dem grofsen Halbtone und der kleinen Terz zusammengesetzt, das enharmonische aus zwei Diesen, (Hälften des Halbtons) und der grofsen Terz. Ihm ist darin Nicolo Vicentino gefolgt, wenn er auch in der Anordnung und Theilung der Halbtöne um etwas von ihm abweicht. Wie nun im diatonischen Klanggeschlechte der Wechsel der Lage des Halbtons, so bringt im chromatischen der Wechsel des Erscheinens der kleinen, im enharmonischen der grofsen Terz alle Mannigfaltigkeit hervor. Hienach bilden sich Quarten, Quinten, Octaven, verschieden gegliedert durch die Folge der in ihnen befafsten Tonverhältnisse; und wie im diatonischen auf der verschiedenen Gliederung der Octaven die Eigenthümlichkeit der Tonarten beruht, so nicht minder in den übrigen beiden Klanggeschlechtern; zwölf chromatische, und eben soviel enharmonische Tonarten also treten den diatonischen zur Seite. Im streng wörtlichen Sinne der Vorschrift nun, kann die Kunst innerhalb dieser gegebenen Grenzen nicht anders ausgeübt werden, als wenn der neuere Chromatiker in den einzelnen Stimmen seiner Tonwerke den Fortschritt durch einen Ton und eine grofse Terz überall vermeidet, (weil diese Verhältnisse dem Chromatischen fremd sind) während alle anderen, weiteren Tonverhältnisse ihm vergönnt bleiben; wenn unter gleichen Bedingungen der Enharmoniker vor dem Tone, Halbtone und der kleinen Terz sich hütet. Ist es nun schwer diesen Regeln überall treu zu bleiben, sich unter so mannigfachen Beschränkungen frei zu bewegen, so fällt es noch schwerer, auf solche Weise irgend etwas Gefälliges, dem Ohre Angenehmes hervorzubringen. Widerliche, unangenehme Tonverhältnisse sind (im Enharmonischen zumal) fast gar nicht zu vermeiden. Wie der Schatten dem Lichte, folgen falsche Quarten und Quinten, verminderte Octaven diesem Styl; und hat man ja einmal unter Beseitigung aller dieser Schwierigkeiten etwas zu Stande gebracht, so ist seine Ausführung fast unmöglich. Der Sänger, ohne eigentlich dazu abgerichtet zu sein, vermag so kleine Intervalle nicht zu treffen; der Organist, bei einer so zusammengesetzten Tastatur als erforderlich ist, um dem Ausführenden alle jene Tonverhältnisse zu gewähren, wird leicht falsch greifen: nur ein genau gearbeitetes Automat wird im Stande sein, alles jederzeit richtig zu treffen. Die Reinheit aller drei Geschlechter (des chromatischen und enharmonischen zumal) ist also schwer zu bewahren und darzustellen; die Tonkunst, wollte sie strenge dahin streben, würde in dieser Beschränkung alle Anmuth, alle Mannigfaltigkeit einbüfsen. Auch war, was uns die Alten darüber berichtet, gewifs mehr speculativ als praktisch; sie haben sich jener Geschlechter in ihrer Reinheit nur bei einstimmigen, nicht mehrstimmigen Gesängen bedient. In unserer Tonkunst bleibt die Grundlage allezeit diatonisch, und in einzelnen Fortschreitungen nur vermögen wir das eine oder andere der Klanggeschlechter der Alten darzustellen.

In dem folgenden achten Capitel fährt Kircher fort: dafs, angenommen die reine Ausübung der drei griechischen Klanggeschlechter sei ohne Beleidigung des Ohres unmöglich, er nunmehr versuchen wolle sie dennoch herzustellen, und dabei dem Gehöre angenehm zu bleiben; wobei er seinem Freunde ***Galeazzo Sabbatini*** aus Pesaro nachrühmt, dafs er dessen Beihülfe besonderes Licht bei diesem Unterneh-

men verdanke. — Er zeigt nunmehr wie das diatonische Klanggeschlecht durch den grofsen Halbton, den kleinen und grofsen Ton fortschreite, von denen bald dieser, bald jener voranstehe; welche Tonverhältnisse es in der Verbindung zweier verknüpften und eines getrennten Tetrachordes darstelle. Diatonisch nun bleibe man, fährt er fort, sofern man auf den Gebrauch dieser Verhältnisse sich beschränke, sie seien durch Anwendung der Versetzungszeichen, oder ohne dieselbe dargestellt.

Das chromatische schreite durch den grofsen und kleinen Halbton, und eine kleine Terz fort; allein in der Verbindung zweier verknüpften und eines getrennten Tetrachordes zeige es auch die Verhältnisse des Tones und der grofsen Terz; jenes stelle in seinen ersten beiden Schritten durch zwei Halbtöne sich dar, dieses zwischen dem zweiten und vierten Gliede seiner Tetrachorde; denn der kleinen Terz gehe unmittelbar der kleine Halbton, ihr Unterschied gegen die grofse Terz voran. Eine genauere Untersuchung zeige, dafs dem Chromatischen hienach aufser seinen besonderen, durch wechselnde Verknüpfung seiner Glieder dargestellten Tonverhältnissen, auch alle in dem Diatonischen befafsten eigneten, dieses also seine Grundlage bilde, während in der Anwendung jener besonderen Verhältnisse das Chromatische hervortrete.

Anf ähnliche Weise verhalte es sich mit dem Enharmonischen. In seiner durch drei Tetrachorde dargestellten Reihe, innerhalb deren es durch zwei Hälften eines Halbtons und eine grofse Terz fortschreite, zeige es nicht nur eine Mannigfaltigkeit durch Verknüpfung seiner Glieder entstehender, ihm ausschliefsend eigener Verhältnisse; sondern auch alle von dem Diatonischen, dem Chromatischen befafsten. Nun sei zwar jene feine Unterabtheilung, wie das Enharmonische sie verlange, auf gewöhnlichen Instrumenten in der Regel nicht unmittelbar dargestellt, dennoch aber trete sie mittelbar hervor. Wir gebrauchen (sagt er) *es* statt *dis*, *gis* für *as*, *f* für *eis* u. s. w. obgleich wir durch sie die Wohlklänge nicht erhalten, welche wir in ihrer Anwendung suchen, da jene Töne um eine enharmonische Diesis entweder zu niedrig oder zu hoch sind. Finden wir nun auch alle durch Anwendung der genannten Töne gewonnenen Wohlklänge gar matt, weich, weinerlich, so sind sie doch zur Bildung von Harmonieen nicht ungeschickt, wenn sie mit Einsicht und Geschmack angewendet werden; es wohnt in ihnen eine verborgene Kraft, leidenschaftlichen Ausdruck hervorzubringen. Aus dieser Darstellung folgt unmittelbar, wenn es Kircher auch nicht mit ausdrücklichen Worten gesagt hat: wir üben das enharmonische Klanggeschlecht nicht minder als die beiden andern, wenn wir auch die engen, kleinen Verhältnisse, in denen seine Eigenthümlichkeit beruht, nicht unmittelbar hören lassen; mittelbar jedoch werden sie von uns dargestellt und empfunden, indem wir, in der Meinung reine Tonverhältnisse auszuüben, solche anwenden, denen entweder die enharmonische Diesis überschiefst, sie um so viel schärft, oder ihnen abgeht, sie um ihren Betrag abstumpft. So bilden *f gis*, die wir verbinden, in der Meinung eine kleine Terz dadurch darzustellen, keine solche; *es* und *e* gewähren keinen Schlufs durch einen richtigen Unterhalbton, *b* — *fis* stellen keine kleine Sexte in ihrem wahren Verhältnisse dar, und umgekehrt keine reine grofse Terz; immer ist es die enharmonische Diesis, welche die Reinheit verhindert. Allein wir empfinden einen besonderen Reiz in Anwendung dieser, genau genommen, falschen Tonverhältnisse, und dieser besteht eben in dem Gefühle jenes ihnen mangelnden, oder sie schärfenden Tonverhältnisses, und dieser Mangel, dieses Uebermaafs dient dem leidenschaftlichen Ausdrucke.

Es ist klar: Kircher war nicht ohne Einsicht von den verkehrten Bestrebungen Derjenigen, welche die Meinung hegten, es sei möglich die Tonkunst der Alten völlig wieder in das Leben zu rufen, und dadurch eine längst verlorne Kunsthöhe wiederzugewinnen; der Inhalt seines siebenten Capitels zeigt

dieses deutlich. Er erkennt (jene Möglichkeit vorausgesetzt) es aber auch als eine Thorheit, dasjenige was in späterer Zeit sich lebendig gebildet, durch willkührliche Beschränkungen wieder vernichten zu wollen, und weifs auf überzeugende Weise das Vergebliche, Nichtige eines solchen Strebens darzustellen. Allein (fährt er fort) die Alten haben es auch nicht so gemeint, wie ihre einseitigen Verehrer es wollen; es giebt ein anderes Mittel, ihrer Kunstübung sich anzuschliefsen, denn dafs dieses geschehe, bleibt überall eine uns gestellte Aufgabe; es ist ein rühmliches Unternehmen, zurückzubringen, was vor Alters in reicher Fülle waltete, was durch die Unbilden der Zeit verloren gegangen ist. Hierin zunächst tritt die bindende Gewalt der Verehrung des Alterthums hervor. In dem Verlaufe seiner Forschung nun ergiebt sich ihm das Diatonische seiner Zeit, der mannigfachen Bereicherung seines Kunststoffes ungeachtet, dennoch als im Sinne der Alten geübt: nicht etwa dem Geiste, der Bedeutung dessen zufolge, was die Gegenwart gebildet, sondern weil in den einzelnen, in ihrer Verflechtung eine Fülle des Zusammenklanges bildenden Stimmen, kein Tonverhältnifs geübt wird, das dem alten Diatonischen fremd gewesen. Hier nun übt die Anschauung seiner nächsten Vorzeit von den Tönen und ihren Beziehungen, wenn auch nur mittelbar, ihre Gewalt über ihn. Die Beschränkungen, denen er sein diatonisches Klanggeschlecht unterwirft, sind freilich keine Grenzen, welche durch innere Nothwendigkeit gezogen werden, wie wir sie als solche aus dem Wesen der Kunstübung zu rechtfertigen gesucht; es sind willkührlich, einem alten Gebot zufolge gesteckte, welchem auch bei gröfserem Reichthum des Kunststoffes dennoch Gehorsam geleistet wird. Allein dieser Gehorsam, welcher in dem Sinne, dafs den Vorschriften der Alten noch immer vollkommen Genüge geschehen solle, schwerlich jemals geleistet worden, fand seine bindende Kraft in der bis dahin lebendig fortgeschrittenen, die Töne zu einem Kreise eigenthümlicher Verwandtschaften gestaltenden Entwickelung; und so festgegründet war die innere Anschauung, auf welcher diese ruhte, dafs selbst vielseitiges Durchbrechen jenes Kreises, die daraus hervorgehende Umgestaltung der Kunst, es nicht zu hindern vermochte, dafs das nächste Ergebnifs dieser Anschauung, die durch Hülfstöne bereicherte diatonische Reihe, auch ferner noch als die Grundlage der Kunstübung angesehen wurde. Aus dieser Grundlage nun sollte durch neue Verknüpfungen, Bildung fremder Tonverhältnisse, ein dem chromatischen der Alten übereinstimmendes Klanggeschlecht erstehen, das Reich der Mifsklänge hier recht eigentlich erschlossen sein, wie das Reich getrübter Wohlklänge in dem enharmonischen, durch dessen eigenthümliche, hier weniger unmittelbar gehörte als in Mangel und Uebermaafs empfundene Tonverhältnisse, in dem erweiterten Tonkreise des diatonischen nunmehr jedes Klanggeschlecht der Alten dargestellt, und wirklich geübt werde.

Wir wollen mit Kircher nicht darüber rechten, ob nun wirklich in diesen Beziehungen der Töne etwas dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte der Alten, wenn auch nicht Uebereinstimmendes, doch Aehnliches, sich bilde: auch nicht fragen, auf welche Weise nun bei jenem die kleine, bei diesem die grofse Terz (deren eigenthümliche Lage ja das Bezeichnende der chromatischen und enharmonischen Tonarten sein soll) durch die neue Kunstübung in ihre alten Rechte eingesetzt werde. Es genügt uns, an diesem Orte dargelegt zu haben, dafs eine solche Ansicht wie die seinige, damals ausgesprochen worden, und dafs (wie wir im Verlaufe dieser Darstellung zu zeigen gedenken) bei den Enharmonikern des sechzehnten Jahrhunderts, den Zeitgenossen des Johannes Gabrieli, sich etwas auf sie Hindeutendes finde. Dieses nun angenommen, so mufste eine allgemeine Tonausgleichung ja die Möglichkeit der Darstellung aller griechischen Klanggeschlechter hindern, welche dieser Ansicht zufolge auf dem in sich theilweise ausgeglichenen Tonkreise des Diatonischen beruhte; man mufste sie vermei-

den, so lange man der Tonkunst der Alten möglichst nahe zu bleiben wünschte. Die Einschaltung neuer Töne, deren Eintritt in die Kunstübung bereits Gegenstand dieser Blätter gewesen ist, mufste dagegen viel vorzüglicher erscheinen; nicht allein für jene Art der Chromatik, wie Cyprian in seinen Madrigalen, Gabrieli in seinen geistlichen Tonwerken sie geübt, sondern auch um die Ausübung und Begleitung ganzer Gesänge, sofern man sie auf anderen Tonstufen darstellen wollte, zu erleichtern.

Wir kehren nach diesen nothwendigen Seitenblicken zu Johannes Gabrieli zurück, und namentlich zu der Betrachtung seiner Madrigale. Des ältesten derselben, welches die Sammlung des Cosimo Bottegari uns aufbewahrt hat, haben wir bereits in einem früheren Abschnitte gedacht; seine nächsten Werke dieser Art sind diejenigen, welche er im Jahre 1587 neben den nachgelassenen Gesängen seines Oheims Andreas zu Venedig herausgab. Wie des Johannes Vorrede zu seiner Sammlung dem vornehmsten Gönner des Verstorbenen aus der Familie der Fugger seine Huldigungen darbringt, so hat er dem ganzen, von ihm hochverehrten Hause in dem zwölfstimmigen Schlufsgesange derselben — einer wohl auch von ihm gedichteten Octave [1]) — seine eigenen darin enthaltenen Werke noch besonders geweiht. Die Sinnbilder der Fugger, Adler und Phönix, bieten ihm erwünschte Gelegenheit sie zu preisen, ihren hohen Thaten die Unsterblichkeit zu weissagen. Dieser Gesang, rein zwölfstimmig, obgleich zuweilen einzelne Stimmen zu antwortenden Chören, jedoch nicht immer in derselben Ordnung und Verbindung sich gestalten, ist kräftig und schwungvoll, in der Behandlung von des Meisters kirchlichen Lobgesängen kaum unterschieden; auch findet sich darin kein dem Diatonischen fremdes Tonverhältnifs angewendet, die verminderte Quarte ausgenommen, welche jedoch nur mittelbar hervortritt, in der Art, wie es kurz zuvor erläutert worden ist.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem zehnstimmigen Madrigale: *Addio dolce mia vita etc.* Es stellt ein Liebesgespräch dar zwischen dem Hirten Damon und der Schäferin Chloris, die ihren eifersüchtigen Geliebten besänftigt und endlich versöhnt. Von den beiden fünfstimmigen Chören, welche das Ganze bilden, sind dem höheren (in welchem der Sopran doppelt besetzt ist) Chloris Reden zugetheilt, die des Hirten dem tieferen, welcher zwei Tenore befafst. Das innerlich Widersprechende einer solchen Anlage, die nur bei geistlichen Tonwerken gebilligt werden kann, ist in dem vorhergehenden Abschnitte genügend besprochen worden. Sehen wir davon ab, so müssen wir den grofsen Chorstyl bewundern, in welchem das Ganze gesetzt ist. Wenn auch Einzelnes in den Reden der Hirtin einfach declamatorisch gehalten ist, so herrscht doch in den antwortenden Chören ein reges Leben der einzelnen Stimmen vor, so dafs nicht eine derselben als die unbedingt herrschende angesehen, der Gedanke an eine lebhaft bewegte Mehrheit nicht abgewiesen werden kann. Will also auch, den Worten gemäfs, ein von kirchlicher Tonkunst völlig Verschiedenes sich hier gestalten, so kann es doch von der, jenem Kunstgebiete eigenthümlichen, durch dasselbe bedingten Behandlungsweise sich nicht losreifsen; hier nicht minder als in dem eben betrachteten Gesange tritt die Richtung auf das Kirchliche überwiegend hervor bei unserm Meister.

---

[1]) *Sacri di Giove augei, sacre Fenici*
Che con vostr' opre illustri al ciel poggiate;
Pianta de' veri eroi, le cui radici
Da vena imperial sorgon beate;
Gloriose virtudi, opre felici
Da ninfe, da pastor, da Dei cantate;
Fucchari, a voi, che avete il simulacro
Di fama eterna, i miei concenti io sacro.

der (den kleinen Halbton b h ausgenommen, welchen schon die Verbindung des harten und weichen diatonischen Systems seiner Zeit darstellt) auch kein chromatisches Tonverhältnifs angewendet hat.

Ein ähnliches siebenstimmiges Liebesgespräch „*Dolce nemica mia*" in welchem drei Stimmen, (zwei Soprane und Tenor) und deren vier (ein Alt, zwei Tenore und ein Bafs) einen höheren und tieferen Chor bilden, und in ihnen den Liebenden und die Geliebte darstellen, giebt zu keinen besonderen Bemerkungen Anlafs. In der Behandlung ist es dem vorher betrachteten gleich, nur dafs hier in dem Wechsel der beiden Chöre der drei- und vierstimmige Satz nicht überall festgehalten ist, indem ein Tenor des tieferen Chores an einigen Orten dem höheren eine vierte Stimme leiht, die Unterstimme des höheren Chores zuweilen dem tieferen sich anschliefst. Dieser Gesang ist sogar in dem Sinne jener Zeit rein diatonisch gehalten.

Ein sechsstimmiges Madrigal „*Amor s' è in lei con honestade aggiunto*," das Johannes Gabrieli einem Gesange seines Oheims Andreas als zweiten Theil beigefügt hat, geht in der Anwendung chromatischer Tonverhältnisse dagegen weiter, als gleichartige Werke seiner Zeitgenossen, geschweige denn seiner nächsten Vorzeit. Die verminderte Quarte ist melodisch hier unmittelbar angewendet, und eben so erscheint sowohl sie als ihre Ergänzung, die übermäfsige Quinte, im harmonischen Zusammenklange. Es wird in dem Gedichte, das Gabrieli behandelte, der gefeierten Geliebten nachgerühmt, in ihren Augen lebe ein unnennbares Etwas, das in einem Augenblicke die Nacht erhellen, den Tag verdüstern, dem Honig Bitterkeit, dem Wermuth Süfse verleihen könne. [1]) Diese letzten beiden Bilder hilft die verminderte Quarte, die noch empfindlichere übermäfsige Quinte ausmahlen. Die ganze Schärfe beider Mifsklänge erscheint zuerst im harmonischen Zusammenklingen, sodann tritt die verminderte Quarte allein, und in ihrer weicheren melodischen Gestalt auf, gebildet durch die kleine Terz der gewählten Molltonart, und deren von dort aus im Absteigen unmittelbar berührten Unterhalbton. Den Worten des Gedichtes gemäfs zeigt sich das chromatische Tonverhältnifs hienach in seiner ganzen Eigenthümlichkeit: im herbsten Mifsklingen da, wo die Bitterkeit das Süfse überwältigt, milder und schmeichelnder, wo das Bittere der Süfsigkeit weicht.

In diesem Sinne hat in seinen Madrigalen Johannes Gabrieli chromatischer Tonverhältnisse sich bedient; selten, wie wir gesehen, allezeit seinen Aufgaben gemäfs. Dafs er in anderen weltlichen Gesängen, namentlich dem für seinen Nürnberger Freund *Gruber* gesetzten Hochzeitliede, durch Klang und Bewegung, in mannigfacher Gliederung des ungeraden Tactes zumal, das in den Worten des Gedichtes enthaltene Bild wiederzugeben gesucht, ist ein Vorzug, der seinen Madrigalen nicht ausschliefslich eignet; wir haben ähnliches, auf viel bedeutungsvollere Weise Geleistete, seinen geistlichen Tonwerken nachzurühmen gehabt. Und nun, mit wie viel gröfserer Bedeutsamkeit auch, erscheinen in diesen, selbst in früherer Zeit schon — (der Chromatik im besonderen Sinne nicht zu gedenken, die allein in ihnen hervortritt) — die chromatischen Mifsklänge! wie viel lebendiger berührt von seinem Gegenstande zeigt sich der Meister hier, wie viel leichter darum auch hier durch die neue Kunstrichtung seiner Zeit noch zu neuen, eben ihm eigenthümlichen Bildungen angeregt, deren Keime durch sein früheres Hinausschreiten über die bisherigen Grenzen bezeichnet werden! In seinem sechsstimmigen *Miserere* [2]) tritt

---

[1]) *e un non so che negli occhi, che in un punto*
Può far chiara la notte, oscuro il giorno,
E'l mele amaro, ed addolcir l'assenzio.

[2]) *S. das Beispiel II. A. 1.*

das Aufsteigen wie das Senken der Stimmen um einen kleinen Halbton in gleicher Bedeutsamkeit hervor; das erhabene Bild göttlicher Milde und Gerechtigkeit dem demüthig bekennenden Sünder gegenüber, der Gott der „gerechtfertigt ist in seinem Worte," dessen unendliche Barmherzigkeit die Sünden tilgt, gegen den Menschen „der seine Missethat erkennet." Der Ton, wie er das heilige Wort hier befafst und trägt, es durchdringt, prägt es mit Lebendigkeit in die Seele: der Gesang, wenn er in vollen Zusammenklängen um jene kleine Stufe nur sich erhöht, empfängt ernste, feierliche Würde, wenn er dagegen, um eine ähnliche Stufe sich senkend, nicht in voller Pracht ertönt, sondern, in einzelnen Stimmen melodisch wiederklingend, wie gebeugt dahinschleicht, theilt er uns auch ein Gefühl der Zerknirschung mit, wie es in den Worten des Psalms ausgesprochen ist. So nicht minder verhält es sich mit dem Mifsklange der verminderten Quarte; melodisch angewendet im Absteigen, in dieser minder herben Gestalt in den einzelnen Stimmen nachgeahmt, erhält sie jenen milden Ausdruck, der für die Stelle „reinige mich von meiner Sünde," sich wohl geziemt, wogegen sie bei den Worten: „ich habe Uebel vor dir gethan," im harmonischen Zusammenklange mit bitterster Schärfe erscheint. Hier hat unser Meister unmittelbar die Grenzen des Kirchlichen berührt, indem er den Wortausdruck zu einer Höhe gesteigert, wie sie in heiligen Gesängen selten Platz findet, in denen jedes einzelne Gefühl zwar nicht verklingen, durch einen über das Ganze verbreiteten heiligen Frieden jedoch verklärt anklingen soll.

Einzelner chromatischer Mifsklänge, wie sie in früheren kirchlichen Werken Gabrieli's vorkommen, wollen wir nicht ausführlich gedenken. Die mittelbare Erscheinung des kleinen Halbtons ist etwas in Tonwerken seiner Zeit sehr Gewöhnliches; nicht in derselben Stimme, in unmittelbarem melodischen Fortschritte tritt sie hervor, sondern in verschiedenen Stimmen; in aufeinander folgenden Zusammenklängen, wird einmal die grofse Terz, und durch den sie bildenden, um einen kleinen Halbton erniedrigten, einer verschiedenen Stimme zugetheilten Ton, die grofse Sexte gehört. Es entsteht dadurch im Sinne unserer heutigen Tonkunst ein Queerstand, aber selten empfinden wir ihn unangenehm, da er meist nur in der Folge des harten Dreiklanges und des Accordes der grofsen Sexte erscheint, welche beide auf einem gemeinschaftlichen Grundtone beruhen, und nie ohne besondere Veranlassung, ohne eigenthümlichen Ausdruck eingeführt wird. Eine Erscheinung solcher Art ist daher nichts, eben nur unserem Meister Angehörendes, wenn sie auch bei ihm besonders mit Geist und Sinn hervortritt; eben so auch nicht die unmittelbare Erniedrigung eines Tones in derselben Stimme, der zuvor in dem vollen Schlusse einer harmonisch entfalteten Tonfigur die grofse Terz gebildet hat, und nunmehr, um ein mifsklingendes Tonverhältnifs zu vermeiden, oder eine fehlerhafte Folge von Tonverhältnissen, erniedrigt wird; denn hier zeigt der kleine Halbton sich nur zufällig, und wird durch die Führung der Stimmen ohnehin verdunkelt und dem Ohre als etwas Besonderes entzogen. Dafs Gabrieli, vorübergehend und nicht unvorbereitet, in einem Bittgesange an den gekreuzigten Erlöser, zu den Worten: „der du mit Galle und Essig getränkt wurdest" die verminderte Quarte in harmonischem Zusammenklange angewendet, erinnern wir nur im Vorbeigehen; sie erscheint in einem Gesange der sonst völlig im Sinne der früheren Zeit unseres Meisters die mixolydische Tonart entfaltet, als eine flüchtige Tonmalerei, mehr wie entschlüpft, als absichtlich gesucht, höchstens als eine, auch aus der Mitte seiner, in ganz anderem Sinne geschaffenen Bildungen, hervordringende Andeutung späterer Schöpfungen. Dafs er jedoch schon in seiner früheren Zeit die ganze Eigenthümlichkeit eines seiner heiligen Gesänge auf einen chromatischen Mifsklang gegründet, dadurch bestimmter noch als in seinem zuvor betrachteten *Miserere* an die Grenzen der kirchlichen Darstellungsformen gestreift, ja über sie hinausgeschritten sei, ist an diesem Orte

unserer genaueren Betrachtung werth, als die unverkennbarste Andeutung seiner späteren Zeit; zumal wir eben hier künstlerische Absicht auf das deutlichste vorwalten sehen.

Als Antiphonie zu dem Magnificat ist bei der Vesper des dem Frohnleichnamstage vorangehenden Tages noch gegenwärtig in der katholischen Kirche folgender, aus Schriftworten verschiedener Stellen zusammengesetzter Gesang üblich: „O wie süſs ist dein Geist, o Herr, der du, deine Milde an deinen Kindern zu bezeugen, durch das süſse Brod das vom Himmel gekommen, die Hungrigen mit Gütern füllest, die eklen Reichen leer lässest!" [1]) Wir finden diese Antiphonie in Gabrieli's um 1597 erschienenen *symphoniis sacris* als einen, unter zwei vierstimmige Chöre vertheilten achtstimmigen Gesang. Der Höhe nach sind beide Chöre, wie gewöhnlich bei unserem Meister, eigenthümlich abgestuft: der höhere besteht aus den gebräuchlichen vier Chorstimmen, der tiefere aus einem Alt, zwei Tenoren und einem Basse. Die Worte „o wie süſs" *(o quam suavis)* werden gleich Anfangs durch die Erscheinung des kleinen Halbtons im Absteigen (h — b) ausgezeichnet; zuerst in der höchsten Stimmen des tieferen Chores, sodann in der obersten des achtstimmigen Ganzen, tritt er als ein von der vollen, immer reicher sich ausbreitenden Pracht der Harmonie getragenes, in seiner melodischen Bedeutung entfaltetes Tonverhältniſs hervor, und kündigt durch seine, auf solche Weise eindringlich hervorgehobenene Erscheinung, einen Gesang besonderer Art an, wenn er auch nicht der Miſsklang ist, auf den das Ganze gegründet werden soll. Dieser ist die verminderte Quarte, ein chromatisches Tonverhältniſs, das (wie wir gesehen) durch die den weichen Tonarten jener Zeit eigenthümliche kleine Terz, durch den ihnen geliehenen Unterhalbton, in melodischen Gängen, welche sich um den Grundton bewegen, leicht mittelbar und zufällig entsteht, daher auch am frühesten die Aufmerksamkeit der damaligen Tonmeister erregte. Zuerst tritt dieses Tonverhältniſs und seine Ergänzung, die übermäſsige Quinte, in beiden Chören, durch eine forttönende Stimme vorbereitet, harmonisch ein, in seiner mindest herben Gestalt: es ist bei den Worten „deine Milde" *(dulcedinem tuam)*. Sodann, zu den Worten „das vom Himmel gekommen" *(de coelo praestito)* tritt die verminderte Quarte f r e i ein, gemildert indeſs in ihrer Herbheit dadurch, daſs in dem Wechsel der Chöre sie allezeit in einen Schluſs durch den harten Dreiklang eingreift. In dieser Gestalt erscheint sie mehrmals in den einander nachahmenden und antwortenden Chören, bis sie endlich, als beide in voller Harmonie zu einem, den vorangehenden Gängen ähnlichem sich vereinigen, verschwindet, und der r e i n e n Q u a r t e ihre Stelle einräumt. Gegen den Schluſs des Gesanges jedoch wird sie wiederum, und diesesmal melodisch sowohl als harmonisch, in ungemilderter Schärfe eingeführt; es ist bei der Stelle wo von den „eklen Reichen" die Rede ist, welche „leer gelassen werden;" Maaſs und Klang sind hier aufgeboten, jene Worte besonders hervorzuheben. ***Fastidiosos divites*** (die eklen Reichen) ertönt zweimal vierstimmig in ungeradem Tacte $\binom{3}{1}$ in jedem einzelnen der beiden Chöre. Die kanonischen Nachahmungen der einzelnen Stimmen heben auf Tacttheilen verschiedenen Gewichtes an, und, zwischen die Tacttheile sich eindrängend, wird die Oberstimme jeden Chores noch synkopisch hindurchgewunden; dann vereinen sich beide Chöre, und treten gegeneinander als Massen in dasselbe Verhältniſs, wie früher ihre einzelnen

---

[1]) *O quam suavis est Domine, spiritus tuus! ut qui dulcedinem tuam in filios demonstrares, pane suavissimo, de coelo praestito, esurientes reples bonis, fastidiosos divites dimittens inanes.*

S. das Beispiel II. A. 2.

Stimmen. Das ekle Abwenden, sich Trennen und Fliehen, kann nicht lebendiger dargestellt werden; und wie herbe nun tönt der durch das Ganze in verschiedener Beziehung gewobene Mifsklang aus den Schlufsworten hervor, welche durch den wiederkehrenden geraden Tact von den ihnen vorangehenden geschieden werden, bis ein ernster, feierlicher Kirchenschlufs alle Bitterkeit wiederum auflös't! Ueberschauen wir das Gesammtbild, welches dieser Gesang gewährt, die Art der Anwendung des mannigfach gefärbten Mifsklanges, den wir wohl die in ihm entfaltete Grundform nennen mögen, — wie er zuerst einem forthallenden Tone sich anschmiegt, schwebend zwischen Herbigkeit und Süfse, schärfer hervortönend sodann aus den Zusammenklängen voller Chöre heraustritt, in dem vollsten Tonschlusse endlich geschlichtet, in Wohlklang aufgelös't erscheint; wie er zuletzt mit herbster Bitterkeit, ohne alle Vermittelung und Schlichtung, in Folge und Zusammenklang dem Ohre entgegengebracht wird — überschauen wir dieses Alles, und achten wir auf die Weise, wie Ton und Wort einander hier gesellt werden: so leidet es keinen Zweifel, der Meister habe in den ihm vorliegenden Worten zunächst die, aus vielen Schriftstellen hervorgehende Verheifsung aufgefafst, dafs das Sacrament des Altars — dessen Feier sein Werk gewidmet war — zur Erlösung nicht minder gereiche als zum Gericht, er habe durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel auf eine seiner Zeit ungewöhnliche, ihr daher besonders eindringliche Weise es in seinen Tönen zu verkünden gestrebt.

So erschliefst unter den Händen unseres Meisters das eigenthümlichste Tonleben sich in heiligen Gesängen. Seine weltlichen tragen im Ganzen mehr den allgemeinen Charakter ihrer Zeit; sie schliefsen sich meist den kirchlichen Formen der Darstellung an, nur dafs unter den Tonarten, die für sie gewählt worden, die aeolische und die versetzte dorische mit vorwaltender Hinneigung zum Aeolischen die vornehmsten sind, solche also, die am meisten das Gepräge unserer heutigen Molltöne tragen, und dadurch mittelbar auf ein von dem kirchlichen geschiedenes Gebiet deuten. Selten findet Gabrieli hier Gelegenheit neue Ausdrucksmittel zu gebrauchen, den vorhandenen Tonerwerb seiner Zeit zu vermehren, neue Verknüpfungen zu versuchen. Auf dem Gebiete heiligen Gesanges dagegen entfaltet sich der volle Reichthum seines Geistes. Wie unter seinen Händen die Seele ganzer Tonreihen, das innere Leben der in ihnen heimischen Gesangsweisen sich offenbart, die Herrschaft der Wohlklänge, welche die zartesten Beziehungen jener Reihen regeln, kund wird; so auch tritt ein jeder Mifsklang in seiner vollen Bedeutung hervor, auch dessen eigenstes Leben zu künden ist ihm vergönnt; und sollte in der Ausführung hin und wieder das Erstrebte und das Geleistete nicht völlig in Eines verschmelzen, so fühlen wir doch überall des Meisters belebende Hand, welcher, wenn auf dem neuen Gebiete auch das Vollendete nicht immer gelingt, doch überall die fruchtbarsten Keime späterer Bildungen hervorgehen.

Ganz anders verhält es sich mit seinen oft, und hochgerühmten Zeitgenossen, dem Fürsten von *Venosa*, und *Luca Marenzio*. Auf dem Gebiete der weltlichen Tonkunst finden sie ihre Heimath, unter dem Streben nach leidenschaftlichem Ausdruck in ihren Liebesgesprächen erweitert sich ihnen der Reichthum an Tönen, und neue Tonverknüpfungen gewähren ihnen neue Verhältnisse. Wir wenden zuerst uns zu Marenzio, und einem von ihm gesetzten enharmonischen Madrigale, an dem seine eigenthümliche Art und Kunst am deutlichsten hervortritt, durch welches von demjenigen was zuvor einleitend gesagt worden, Vieles sich bestätigen wird, wie denn auch dort hieher verwiesen worden ist. Es findet sich dieses Madrigal in einer 1593 zu Antwerpen bei Pietro Phalesio und Giovanni Bellero herausgekommenen Sammlung solcher Tonwerke des Meisters in den einzelnen Gesangstimmen abgedruckt, und

seine Worte lauten in treuer Uebersetzung folgendergestalt: [1]) „O ihr, die in besseren Tönen ihr seufzet, die ihr von Liebe höret oder redet in Reimen, bittet, dafs nicht ferner mir taub sei der Tod, der Hafen des Elends, das Ende der Thränen. Einmal ändre er seine alte Weise, die jeden Menschen betrübt, und mich so froh machen kann." Das Ganze bewegt sich innerhalb des phrygischen Tonumfanges; ein halber Schlufs in e, der es beendet, deutet nicht minder auf diese Tonart; sein ganzer Fortschritt jedoch bekundet auf das Deutlichste, dafs nicht sie gemeint, dafs innerhalb ihrer Grenzen zwar, doch ohne ihre eigenthümlichen Beziehungen, durch völlig neue, ihr fremde vielmehr, etwas ganz Anders erstrebt sei: das Gründen eines eigenen Gebietes, besonderer Formen für die Darstellung leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen durch die Töne, in melodischem Fortschritt nicht minder als harmonischen Ausweichungen. Ein flüchtiger Ueberblick schon zeigt uns Vieles, in jener Zeit Aufsergewöhnliche. Durch einen vollen Schlufs vermittelst des Unterhalbtons *dis* wird nach e modulirt, aber auch nach h mit der grofsen sowohl als kleinen Terz durch *ais;* beide chromatischen Töne werden im Verlaufe des Ganzen auch als *b* und *es* angewendet, wie denn *fis* nicht minder als *ges* vorkömmt. Es ist nicht defshalb allein, dafs wir dieses Madrigal ein enharmonisches nennen; der Unterschied jener, einmal als geschärfte und sodann als erniedrigte angewandten Töne, da sie an verschiedenen Stellen unter jener doppelten Beziehung vorkommen, möchte kaum mit rechter Deutlichkeit empfunden worden sein, vorausgesetzt auch, sie seien von einem Instrumente mit durchgängig getheilten Tasten begleitet worden; wie viel weniger also bei der Ausführung durch blofse Singstimmen. Marenzio hat vielmehr eine Reihe von Ausweichungen zum Mittelpunkte seines Werkes gemacht, welche, wir mögen nun annehmen dasselbe sei allein von Sängern, oder mit jedweder Art der Begleitung, wie sie der Zeit nur zu Gebote stand, ausgeführt worden, uns allezeit veranlassen müfsten, in welchem Sinne es auch sei, sie enharmonisch zu nennen. Es ist bei der Stelle, wo der Dichter, den Tod anrufend, ihn bittet, doch einmal seine alte Weise zu ändern. *(Muti una volta quel suo antico stile.)* [2]) Hier ist der Tonkünstler völlig aus der Weise seiner Zeit

[1]) *O voi, che sospirate a miglior note,*
Ch'ascoltate d'amore, o dite in rime;
Pregate, non mi sia più sorda morte
Porto delle miserie, e fin del pianto!
Muti una volta quel suo antico stile
Ch'ogni uom attrista, e me può far sì lieto.

[2])

quel | *suo an - - - - -* | *- ti - - - co* | *sti - - - - - - - - - - - - - -* | *- le*

(Es ist hiebei zu bemerken, dafs jede Vorzeichnung nur für die Note gültig ist, vor welcher sie steht.)

herausgeschritten, als wolle er eine gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge darstellen. Der Tod betrübt einen Jeden, nun wird er als Wohlthat geheischt, er soll aufhören zu betrüben, befreien soll er, statt zu trennen; damit geschieht etwas Unerhörtes; neue Ausdrucksmittel sind nöthig zu dessen Darstellung. Nun schreitet der Meister durch Quarten aufsteigend, durch Quinten abwärts gehend, im Basse fort in den Grundtönen der harten Dreiklänge von *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*; dem meist gleichförmigen Gange der übrigen Stimmen, welcher jene Zusammenklänge bildet, ist der erste Tenor synkopisch hindurch gewunden, gleiche Töne berührend als vor ihm der Baſs vernehmen lassen, nur um den Betrag eines halben Schlages später eintretend, und in der Gegenbewegung. Der harte Dreiklang von *ges* ist durch diesen Fortschritt der Stimmen erreicht; er wird nunmehr als der von *fis*, die groſse Terz in der Oberstimme, *b*, als *ais* angesehen; der weiche Dreiklang auf h schlieſst sich an; durch ein kühnes Hinübergehen, vermittelt durch Seiten- und Gegenbewegung in den Stimmen wird der harte Dreiklang von c angereiht, und durch ihn endlich der Schluſs in dem aeolischen Grundtone A gefunden. Was die Tonbezeichnung betrifft, so läſst *Marenzio* die Oberstimme durch *g* — *gis*, *a*, *b* bis *h* fortschreiten; der Alt bewegt sich durch *es* (welches die Unterquarte von *gis* vorstellen soll) nach *f* (als kleine Unterterz von *gis* angesehen); nach *fis* sodann, das nicht minder groſse Unterterz von *b* als Unterquarte von *h* sein soll. So wird denn auch *as* im ersten Tenore uns als Octave von *gis*, *des* als dessen Unterquinte, *ges* endlich als Octave von *fis* vorgeführt. Dieser Bezeichnung im ersten Tenore ist die des Basses übereinstimmend, der jedoch von *ges* nach *h* hinaufsteigt, in der Meinung eine Quarte darzustellen, zu welchem letzten Tone das *ges* des ersten Tenors die Oberquinte vorstellen soll. Der zweite Tenor endlich geht gegen die Baſstöne *as*, *des*, *ges*, seinen Notenzeichen zufolge, durch *c*, *cis* fort, und dieser letzte Ton soll als Oberoctave von *des*, als Oberduodecime von *ges* gelten. Wir hätten (wenn wir uns strenge an die Notenbezeichnung halten wollten) an dieser Stelle eine Fülle „jener, genau genommen, falschen Tonverhältnisse, deren Anwendung (nach Kirchers zuvor angeführten Worten) einen besondern Reiz gewährt, und dem leidenschaftlichen Ausdrucke dient." Wenn wir uns jedoch erinnern, daſs die, der Notenbezeichnung nach, dreimal vorkommenden, um eine enharmonische Diesis zu stumpfen Octaven unter allen Umständen dem Gehöre widerstreben müssen, daſs ferner bei der Ausführung durch bloſse Singstimmen, oder in Verbindung mit Instrumenten, deren Töne eine Milderung oder Schärfung zulassen, das Gehör endlich auch die schwebenden Quinten und Terzen beiderlei Art ausgleichen lehrt: so sind wir genöthigt einzugestehen, daſs (bei einer solchen Art der Ausführung mindestens) die Enharmonik Kirchers nicht in aller Schärfe hervortreten könne, daſs aber dennoch die Bezeichnung Marenzio's, indem sie an geeigneten Orten den kleinen statt des groſsen Halbtons vorschreibe, die Sänger veranlassen müsse, zwischen beiden Verhältnissen unbewuſst eine Ausgleichung zu treffen; wie denn endlich auch am Schlusse, wo dem zweiten Tenor der groſse Halbton, der Oberstimme dagegen der kleine, dem Basse (streng genommen) statt der Quarte die übermäſsige Terz vorgeschrieben stehe, diese beiden letzten Stimmen sich unwiderstehlich gedrängt sehen, das sonst Miſsstimmende durch einen gröſseren Schritt auszugleichen. Allein das Ohr, selbst bei der möglichsten Ausgleichung, wird dennoch immer ungewöhnliche Fortschreitungen empfinden; an der eben beschriebenen Stelle, in der Doppelgestalt desselben Zusammenklanges, in der durch sie herbeigeführten unerwarteten Ausweichung eine merkliche Rückung vernehmen, und in ihr etwas der Enharmonie unserer heutigen Tonkunst Aehnliches. Wenn wir uns Marenzio's Madrigal nicht von Sängern allein, oder etwa mit Lautenbegleitung, sondern zu einem gewöhnlichen Claviere jener Zeit ausgeführt denken, so tritt etwas, der Kircherschen Ansicht von der Enharmonik mehr Entsprechendes hervor. Wir haben auch bei

einer solchen Ausführung die widerwärtigen, stumpfen Octaven nicht zu fürchten; denn *as* und *gis*, *des* und *cis*, *ges* und *fis* werden durch dieselbe Taste dargestellt, welche gewöhnlicher den letztgenannten Namen führt. Aber nun treten die stumpfen Quarten und scharfen Quinten *gis* — *es*, *es* — *gis*, die überweichen kleinen und schreienden grofsen Terzen *f* — *gis*, *fis* — *b* hervor, welche genau genommen einen andern Namen verdienten; fortwährend empfindet das Ohr Mangel und Uebermaafs, bis der Schlufs eintritt; es hat mittelbar allerdings enharmonische Tonverhältnisse vernommen, und mit gröfserer Herbheit, als hier nicht eine Folge von Mifsklängen, sondern von Dreiklängen eingeführt wird, die eine jede Abweichung von der Reinheit ihrer Verhältnisse am schärfsten fühlen lassen. Dennoch wird mancher Hörer, und vollends ein eifriger Verehrer der Alten, auch an einer solchen Ausführung einen Reiz gefunden haben, zumal jene Reihe getrübter Wohlklänge hier eben die Worte „*suo antico stile*" (seine alte Weise) begleitet, und die alte Art des Todes, das Vereinte zu trennen, die Freude zu trüben, so Manchem hierin neu und treffend ausgedrückt scheinen konnte. Aber auch alsdann endlich, wenn wir uns vorstellen, dafs ein sogenanntes Universalclavicymbel (wie es Prätorius nennt) vorhanden gewesen sei, um die oftbeschriebene Stelle damit zu begleiten, würde Kirchers Enharmonik, wenn auch nicht in gleicher Breite, doch immer fühlbar genug hervorgetreten sein. Prätorius sahe, wie er berichtet, [1]) ein solches Instrument bei *Karl Luython*, Kaiser Rudolfs II. Hoforganisten zu Prag. Es hatte einen Umfang von vier Octaven und sieben und siebzig Claves im Ganzen; es waren darin nach seinen Worten: „nicht allein alle *semitonia* als *b*, *cis*, *es*, *fis*, *gis* durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem e und f (auch dem h und c nach der dann folgenden Tabelle) ein sonderlich *semi-* oder *hemitonium* (wie es etliche nennen) u. s. w., welches bei dem *genere enharmonico* nothwendig sein mufs" u. s. w. „Es kann aber (fährt er fort) dasselbige Clavicymbel siebenmal, als nemblich durch das *c*, *cis*, *des*, *d*, *dis*, *es*, bis ins *e*, und also umb drey volle *tonos* fortgerücket werden, dafs einem fast kein ander Instrument kann vorkommen, da man nicht mit diesem einstimmen könnte, und dergestalt alle drey *genera modulandi* als *diatonicum*, *chromaticum* und *enharmonicum* darauf observiret werden." Wir haben hier ein Instrument, das die enharmonische Diesis unmittelbar enthält; allein dennoch werden wir uns überzeugen müssen, dafs die uns vorliegende Stelle auch bei der Begleitung durch ein solches Instrument sie nur mittelbar, im Sinne Kirchers, empfinden, nicht aber unmittelbar hören lassen könne. Um dieses völlig deutlich zu machen, mufs vorangeschickt werden, dafs das, zwischen e und f, h und c eingeschaltete „sonderliche *hemitonium*" der Ton *eis* und *his* ist; dafs dagegen für *fes* und *ces* sich keine Taste auf diesem Universalclavicymbel findet, diese beiden Töne also nur durch die für e und h bestimmten Tasten dargestellt werden können. Haben wir uns hienach mit den Mitteln der Begleitung bekannt gemacht, welche durch dieses, von Prätorius als „ein vollkommenstes" gepriesene Instrument dargeboten werden, so erinnern wir uns zuvörderst wiederum, dafs diese Mittel da nicht in ihrem ganzen Umfange angewendet werden dürfen, wo Marenzio, unbezweifelt in der Absicht Octaven hören zu lassen die Töne verschieden bezeichnet hat, durch welche diese Tonverhältnisse dargestellt werden sollen. Es darf also *gis* in der Oberstimme nicht gegen das *as* der Unterstimme gestellt, *cis* im zweiten Tenor nicht gegen das *des* im Basse gegriffen werden; der unerträglichste Mifslaut würde ein solches Anschliefsen an die Bezeichnung des Meisters strafen, welche, wie wir gesehen, aus besonderer, hier aber nicht obwaltender Rücksicht gewählt worden. Der Begleitende würde also dem Gange des Basses, als der einfachsten, durch

[1]) *Synt. mus. II. cap. XL. p.* 63.

wohlklingende Tonverhältnisse fortschreitenden Stimme sich anzuschliefsen gehabt, und ihm danach obgelegen haben, in der Oberstimme *as* statt des bezeichneten *gis*, zur Begleitung zu wählen. Bei fernerem Anschliefsen an den Gang des Basses hätte nun auch das *cis* des zweiten Tenors mit *des*, das *fis* des Altes mit *ges* vertauscht werden müssen. Nunmehr aber tritt jene Stelle ein, wo die grofse Oberterz dieses letzten Tones, *b*, in der Oberstimme als *ais* angesehen, und von dort aus nach *h* übergegangen wird. Eine Rückung an dieser Stelle, die Vertauschung der einen Hälfte der getheilten Taste mit der andern durch alle Stimmen, konnte nicht stattfinden; die Synkopen des ersten Tenors, und eben hier auch des zweiten, verbieten sie ausdrücklich; ihre Töne sollen, der Vorschrift zufolge, aus einem Tacte in den andern, von einem Tacttheile bis über den folgenden hinaus forthallen. *Ces* in der Oberstimme und dem Basse konnte im ferneren Fortschreiten nicht gewählt werden, da auf dem begleitenden Instrumente für diesen Ton und für h nur dieselbe Taste vorhanden war. Es blieben also nur folgende Auswege. Einmal: an die Stelle einer reinen Quarte die Fortschreitung *ges* — *h* im Basse hören zu lassen; statt einer reinen Quinte und grofsen Terz die zu scharfen Verhältnisse *h* — *ges*, *d* — *ges* anzuwenden. Der weiche Dreiklang auf *h*, der letzte Schritt zur Auflösung dieser ganzen Stelle hätte hienach in seiner zu grofsen Schärfe die enharmonische Diesis, (ohnerachtet die Möglichkeit ihrer unmittelbaren Darstellung im Allgemeinen wirklich vorhanden war,) der eigenthümlichen Beschaffenheit der Stimmenverflechtung wegen doch nur mittelbar empfinden lassen können. Sodann: zu Anfange des zweiten Tactes in der höchsten und tiefsten Stimme *gis* statt *as* zu wählen. Dazu aber die rein stimmenden Töne, *his* im zweiten Tenor, *dis* im Alte und ersten Tenor anzuwenden wäre nicht möglich gewesen; denn, war auch *his* auf dem begleitenden Instrumente vorhanden, so tönte doch *es* im ersten Tenore in der Bindung fort, und defshalb hätte *dis* im Alte dagegen ohne Beleidigung des Gehörs nicht gegriffen werden können; der Fortschritt *es gis*, der Zusammenklang von *gis c es gis*, (statt *as c es as*) wäre unvermeidlich gewesen, obgleich von dort aus wiederum die harten Dreiklänge von *cis*, *fis*, würden haben rein dargestellt werden können. Ein ganz ähnliches Verhältnifs hätte stattgefunden, wenn zu Anfange des dritten Tactes in der Unterstimme und dem Alt *fis* statt *ges*, in der Oberstimme *ais* statt *b* gewählt worden wäre; eine reine grofse Terz zwar, aber eine zu stumpfe Quarte, eine zu scharfe Quinte wäre gehört worden, und mit so gröfserem Nachdrucke, als in dem *des*, worin beide Tenore sich begegnen, eben diese unreinen Tonverhältnisse besonders wären hervorgehoben worden. Ohnerachtet also Prätorius, bei dem von ihm beschriebenen Universalclavicymbel, des Luca Marenzio, und der Begleitung seiner Gesänge durch dasselbe ausdrücklich gedenkt, indem er eben hier bemerkt „dafs der sehr vortreffliche und fleifsige Componist *Lucas Marentius* etliche *Madrigalia in genere chromatico* sehr wohl und schön gesetzet" so müssen wir doch zugestehen, dafs bei einem Gange der Stimmen, wie er sich in dem vorliegenden Madrigale dieses Meisters vorfindet, seines Lobredners „vollkommenstes Instrument" dennoch für die Begleitung nicht anders ausreichend war, als dazu, an einer beliebig zu wählenden Stelle die enharmonische Diesis mittelbar mit gröfserer Schärfe den Hörer empfinden zu lassen; und als diese Stelle dürfte ein jeder Begleiter ohne Zweifel den Ausgang der beschriebenen ungewöhnlichen Fortschreitung am liebsten gewählt haben, weil hier die unerwartete Auflösung, der unvermuthete Uebergang, dadurch am eindringlichsten hervorgehoben wird. Eben dieser Ausgang aber, wo dem harten Dreiklange auf *ges* der weiche vom *h* unmittelbar folgt, schliefst gewissermafsen den Keim unserer neuern Enharmonie in sich. Wie wir nämlich durch vollkommene Ausgleichung der gesammten Tonverhältnisse auf unsern Orgeln und Clavieren ein jedes derselben auf jeder beliebigen Tonstufe darzustellen ver-

mögen, so steht uns auch frei, ein jedes wohlklingende Tonverhältnifs, je nachdem wir ein zweites begleitende ihm hinzufügen, auch als ein mifsklingendes zu behandeln, es durch den ferneren Fortschritt der Stimmen als ein solches nachdrücklich zu bezeichnen. Auf diesem doppelten Gebrauche desselben Tones (welcher freilich in der beschriebenen Stelle uns nur fern entgegendämmert), der dadurch entstehenden Verwandlung eines, streng genommen, sich gleich bleibenden Tonverhältnisses, beruht die ganze Enharmonie unserer Tonkunst. Sie will uns das Gleiche als ungleich empfinden lassen; unsere Vorgänger wollten umgekehrt das Ungleiche, allein sich möglichst Nahestehende als gleich geltend angesehen wissen, durch die nicht abzuweisende Empfindung des Ungleichen aber dennoch einen Reiz gewähren. Dieser Reiz eines abgestumpften oder geschärften Wohlklanges jedoch trat (wie wir gesehen haben) immer nur bei der Begleitung durch Instrumente gewisser Art, dort aber, so lange die frühere Anschauung von den gegenseitigen Beziehungen der Töne lebendig vorwaltete, und die darauf gegründete bedingte Tonausgleichung vorherrschend blieb, unausbleiblich ein. In der Ausführung durch reinen Gesang war seine Milderung und Ausgleichung eben so unvermeidlich. Dort, was man auch sagen mochte von mittelbarer Darstellung der Enharmonie der Alten, drang Uebermaafs und Mangel nicht selten mit beleidigender Schärfe in das Ohr; künstliche Veranstaltungen konnten diesem Mangel, den der kunstreiche Sänger ohne Mühe schlichtete, nicht völlig begegnen. Jene beiden Arten der Chromatik, die eine, welche im Sinne der älteren Tonkunst die inneren Beziehungen der Kirchentöne auf allen Tonstufen wieder finden wollte, die andere, die, nach Mitteln immer eigenthümlicheren Ausdrucks leidenschaftlicher Bewegungen des Gemüthes forschend, das Reich künstlicher Mifsklänge in raschem Fortschritte erweiterte, arbeiteten, von verschiedenen Seiten der Kunstübung aus, der allgemeinen Tonausgleichung vor, und auf diesem Wege haben endlich völlig entgegengesetzte Richtungen dennoch in demselben Ergebnisse sich begegnet.

Stellen wir nun *Marenzio*, den wir bisher in einer besonderen Richtung betrachtet haben, mit *Gabrieli* zusammen, so finden wir eben darin das Auszeichnende beider Meister (wie wir es schon zuvor angedeutet) dafs jeder von ihnen an ein besonderes Gebiet gewiesen war, und auf demselben der Richtung seiner Zeit gemäfs seine Eigenthümlichkeit entwickelte. In der Entfaltung eines Grundgedankens, der durch ein jedes seiner Werke vorherrscht, finden wir Gabrieli's eigenstes Wesen ausgesprochen; dieser Grundgedanke sei nun eine Tonart und ihre zartesten Anklänge, ein rhythmisches Verhältnifs, selbst ein einzelner Mifsklang, der unter wechselnden Beziehungen immer als die Seele des Ganzen erscheint. Von diesem Mittelpunkte aus gestaltet sich jedes Einzelne, tritt nicht selten in scharfen Umrissen hervor, durch die herrschende Beziehung jedoch allezeit in seiner Gestaltung bedingt. So ziemte es sich dem Gebiete der heiligen Kunst, das unser Meister vor allen als das seinige erkannt und gewählt hatte; denn auf diesem Gebiete geht alles Einzelne unter in der allgemeinen frommen Erhebung, um von ihr ein erneutes Leben zu empfangen. Ganz anders war es mit *Luca Marenzio*. Seine Heimath war auf dem Gebiete der weltlichen Tonkunst, und auf diesem trat ihm vor dem Ganzen das Einzelne überwiegend hervor; mit möglichster Schärfe sehen wir es in allen seinen Bildungen hervorgehoben. Selten ist die von ihm gewählte Tonart in ihren inneren Beziehungen aufgefafst, meistens bildet sie in Uebereinstimmung des Anfanges und Schlusses nur einen allgemeinen Rahmen als Einfassung bunter, mannigfaltiger Bilder, zumal da, wo er in fremden, ungewöhnlichen Ausweichungen sein Trachten nach dem Neuen und Unerhörten an den Tag legt, den Sinn und Geist der Worte seiner Gesänge auf diese Weise zu erschliefsen strebt. Denn auf Wortausdruck, lebendigen, möglichst an-

schaulichen, ist sein eigenstes Streben gerichtet; aus der bei ihm vorwaltenden Richtung auf das Einzelne mufste es ihm nothwendig hervorgehen. Nicht etwa, dafs er wie die Meister zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vorzugsweise getrachtet hätte, den Gesang der Rede näher zu bringen, dafs er derselben ihre eigenthümlichen Laute, wie erhöhte Gemüthsbewegung sie mannigfach gestaltet und färbt, abzulauschen gesucht. Auch hierin ist ihm unabsichtlich Vieles gelungen; allein das bezeugen alle seine Werke als das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit, das hat er durch Bewegung und Maafs, durch Zusammenklänge und melodische Wendungen zu erreichen gesucht, dafs jedem einzelnen Wortbilde der von ihm gewählten Gedichte ein übereinstimmendes, in sich verständliches Tonbild gesellt werde. Mit erhöhter Lebendigkeit tritt auf diese Weise ein jedes der Bilder, von denen die Liebeslieder seiner Zeit und seines Volkes erfüllt sind, in seinen Madrigalen vor uns hin: der Glanz schöner Augen, ihr schalkhaftes Umherirren und liebliches Blicken, das Flattern und Zwitschern der Vögel, ihr zärtliches Girren, das Spielen leicht bewegter Luftwellen, wie es den Lustwandelnden umgiebt, das Rauschen der Quellen, das die Gedanken des Sinnenden begleitet — Alles dieses, wie es den Tönen überhaupt, wie seiner Zeit namentlich vergönnt sein konnte es darzustellen, und nicht selten mit überraschender Anschaulichkeit. Oft freilich wird das allgemeine Bild seines Gedichts durch Wortmalereien solcher Art auch völlig verlöscht, wie es namentlich in seiner vierstimmigen Behandlung von Petrarca's zweihundert neun und sechzigstem Sonnet [1]) geschehen ist. Wenn der verwais'te Dichter dort in seinen letzten drei Versen sagt, dafs „der Gesang der Vöglein, die blühenden Auen, die zarte Erscheinung schöner keuscher Frauen nur eine Wüste ihm zeige, und wilde grausame Ungethüme," so ist der Tonkünstler bemüht gewesen, jedes dieser einzelnen Bilder mit aller Bestimmtheit, die ihm nur gelingen mochte, uns vor das Ohr, und so vor ein inneres Auge zu bringen. Es erwächst ihm dadurch eine Reihe schneidender, durch nichts vermittelter Gegensätze; der trauernde Dichter und seine Stimmung geht ihm völlig darüber verloren. Diese vorherrschende Hinneigung auf das Einzelne finden wir aber auch auf seine geistlichen Tonwerke übertragen; weniger auf seine Messen, wo die Sitte seiner Zeit und zumal seines Wohnortes (Rom) ein strengeres Anschliefsen an die vorhandenen Formen erheischte, als auf seine Behandlung einzelner Theile der Psalmen, und der aus ihnen gezogenen Responsorien und Antiphonieen. So in den vier ersten Versen des neun und siebzigsten (nach der Vulgata des acht und siebzigsten) Psalms: „Herr es sind die Heiden in dein Erbe gefallen;" hier versucht er uns die Vögel der Luft hinzuzeichnen, die Thiere im Lande, denen die Leichen der Heiligen zum Raube werden, das wie Wasser dahinrieselnde Blut, [2]) Spott und Hohn selbst, mit welchen die Nachbarn das erwählte Volk überschütten. So in den gleichen Versen des acht und sechzigsten (Vulg. 67.) Psalms, wo der Herr, wie er sich erhebt, die Feinde, wie sie fliehen und sich zerstreuen, dem Rauche gleich vertrieben werden, in einer Reihe von Bildern vor uns vorübergehen. Ohne Zweifel war es eben dieses, was seine Zeit entzückte, seinen grofsen, lange dauernden Ruhm begründete; wie denn seine reiche Erfindungsgabe seiner Folgezeit, so lange sie noch bei der Gewohnheit beharrte, die Motive ihrer gröfseren geistlichen Tonwerke aus beliebten weltlichen Gesängen zu entlehnen, eine unerschöpfliche Fundgrube gewesen ist. Noch Prätorius hat ihn auf diese Art benutzt, obgleich nicht immer auf die schicklichste Weise. Denn je eigenthümlicher, den Worten anpassender, Marenzio's Tonbilder waren, um so mifslicher mufste es sein, sie Gesängen ganz anderen

---

[1]) *Zefiro torna, e'l bel tempo rimena,*
E fiori ed erbe, sua dolce famiglia etc.

[2]) *S. das Beispiel II. B. 5.*

Inhalts, und zumal heiligen anzupassen. Dies hat der sonst so verständige Prätorius übersehen, und so ist es gekommen, dafs er die Motive eines fünfstimmigen Madrigales, dessen Worte wie Töne das bitterste Leidensgefühl aussprechen, einem sechsstimmigen Magnificat angepafst, wodurch die Gesangsweise, welche zu „schmerzlichen Leiden, herben Qualen" ertönte, den Worten der Jungfrau sich anschliefst, deren Geist sich ihres Heilandes freut: ihr Bekenntnifs, dafs „Grofses an ihr gethan, der da mächtig und dessen Name heilig ist," durch Töne begleitet wird, in denen der Liebende sein verlornes Gut beweint; und wo er in Marenzio's Gesange zuvor von „harten Fesseln, verruchten Banden, herben Ketten" geredet, von „Thränen und ewigen Leiden als seiner Speise, von seinem Leben bitterer als Wermuth," nun das Lob des Herrn erklingt, der die Hungrigen mit Gütern füllet, der wahrhafte Verheifsung geredet den Vätern, wie es zu Anfang gewesen und jetzt, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Auch ohne zu wissen, dafs die den heiligen Worten gesellten Töne nur erborgte seien, würden wir jetzt ihren Widerspruch mit jenen lebhaft empfinden; hätte er also jener Zeit verborgen bleiben können, der aus dem Gehörten die ursprünglichen Worte um so mehr hervortönen mufsten, je ausdrucksvoller sie betont gewesen! Nur aus einer einseitigen Verehrung, der das für eine gewisse Bestimmung an sich Erfreuliche und Angemessene überall ohne Unterschied wieder willkommen war, läfst sich erklären, dafs man jenen Mifsstand nicht gefühlt. Unsere Zeit freilich kann *Marenzio* nicht mehr mit so unbedingter Verehrung hochhalten als die mit ihm, und unmittelbar nach ihm Lebenden; wenn aber auch seine Tonbilder, in schnellem Wechsel an uns vorübereilend, ohne bedeutsame Entfaltung, wie sie erst grofsen Meistern der Folgezeit gelang, uns nur verwirren und den Eindruck des Ganzen trüben, wenn wir gestehen müssen, dafs seine Zeit durch die Lebhaftigkeit und Frische einzelner, unmittelbar treffender, neuer Eindrücke hingerissen, dem thätigen Aneignen des über sie nicht vermifsten Ganzen sich entziehend, ihn nicht selten überschätzt hat: so ist doch nicht zu leugnen, dafs *Marenzio* ein Künstler von grofser geistiger Regsamkeit war, dafs er auf einem bisher wenig angebauten Felde manche herrliche Blüthe gezogen, und reichen, fruchtbaren Samen für die Zukunft ausgestreut hat.

Nicht minder begeistertes Lob als dem Marenzio, hat seine Zeit, ja, noch das ihm folgende nächste halbe Jahrhundert, in reichem Maafse dem *Carl Gesualdo*, Fürsten von *Venosa* gespendet. Gerhard Vossius (in seinem Buche „*de universae matheseos natura et constitutione etc. Amstelodami ex typogr. Joannis Blaer* 1650) sagt von ihm: „In hohem Ruhme in der Tonkunst lebte um das Jahr 1600 Carl Gesualdo, Fürst von Venosa. Von ihm rühmt Joseph Bianconi in seiner Chronologie der Mathematiker um das siebzehnte Jahrhundert: „„der edle Fürst von Venosa steht zu unserer Zeit allen Tonkünstlern und Tonsetzern voran (*musicorum et melopoeorum princeps*). Er hat der Tonkunst den Rhythmus wiedergeschenkt, und, sei es im Gesange oder Spiele, so tonreicher Wendungen sich bedient (*eos etc. modulos adhibuit*) dafs alle Tonkünstler ihm willig die erste Stelle zugestanden, und alle Sänger und Spieler, nach seinen Werken eifrig begehrend, alle übrigen gering hielten."" Kircher [1]) gedenkt seiner mit folgenden Lobsprüchen: „unter den trefflichsten Häuptern der Tonkunst in unserem Jahrhunderte scheint mir mit Recht der Fürst von Venosa im Reichthume der Ausweichungen (*metabolici styli praestantia*) den Preis davon getragen zu haben; mit seltener Geisteskraft, auf völlig neue Weise, hat er in seinen weit verbreiteten Madrigalen eben hierin sich versucht." Diese Madrigale erschienen zuerst um 1585 zu Rom bei Simon Molinari in fünf Büchern und in einzelnen Stimmen; acht und zwanzig

---

[1]) *Musurgia univers. Lib. VII., Cap. VI. pag.* 599. 602. 608. *Cap. IX. pag.* 672.

Jahre später, um 1613, ein Jahr vor des Verfassers Tode, bei demselben Verleger, durch ein sechstes Buch vermehrt und in Partitur gebracht, in einer Gestalt also, die ihre Betrachtung wesentlich erleichtert, und deren, so selten sie um jene Zeit vorkommt, doch wohl auch des Meisters Zeitgenossen bedurften, um sich für die Ausführung dieser sonderbaren Werke vorbereiten zu können. Denn eine ihrer hervorstechenden Eigenthümlichkeiten besteht in der Anwendung grell mifsklingender Tonverhältnisse, deren Auflösung (wenn sie in Zusammenklängen hervortreten) durch unerwarteten, melodischen Fortschritt, statt zu beruhigen, nur mit geschärfter Herbigkeit in das Ohr dringt; in Zusammenstellung der fremdesten Zusammenklänge, seien sie auch wohllautende, bei welcher wir vergebens nach einer inneren Beziehung im Sinne der Harmonik jener Zeit forschen; in reicher Anwendung chromatischer Töne, die wir später wiederum unter anderen Namen, in verschiedener Beziehung gebraucht finden; alles Eigenschaften, welche deren Ausführung ohne genaue Vorbereitung seinen Mitlebenden fast unmöglich machten, diesen aber durch Neuheit dennoch einen Reiz gewährten, der sie leicht zur Ueberschätzung verleitete. Durch allen jenen Aufwand von Kunstmitteln sucht der Meister, gleich dem Marenzio, die Worte seiner Dichter zu mahlen; nur dafs er nicht, wie jener, durch Bilderreichthum angezogen wird, durch stark, bestimmt ausgesprochene Empfindungen, sondern durch sinnreiche Gedankenspiele, aus denen die Worte Tod und Leben, Quaal und Wollust, Schmerz und Freude, wie sie in witzigem Wechselspiele verflochten und einander entgegengesetzt sind, von ihm aufgefafst werden, damit sie durch Töne belebt, grell hervortreten. Es wird dieses deutlicher werden, wenn wir einige der von ihm gewählten Gedichte, wie sie uns eben in das Auge fallen, in wörtlicher Uebersetzung hier mittheilen: „Ich sterbe, Unseeliger der ich bin, über meinem Schmerze: und, die mir Leben verleihen könnte, ach, sie tödtet mich, und will mir nicht Hülfe bringen. O schmerzliches Schicksal! die mir Leben verleihen könnte, ach! giebt mir den Tod." — „Ich sterbe, und während ich seufze, eilt der Hauch eines meiner Seufzer fliegend dahin, Seele eines Herzens zu werden, das nicht minder seufzt und stirbt. Wenn nun sein erseufztes Leben zu meinem Herzen fliegt, und eines Herzens nicht länger entbehrend, lebt, und lebend belebt, dann ist Leben erwünschter Tod. Nicht kennt, was Wonne sei, wer nicht so zu leben weifs, und zu sterben." — „Geliebte, wenn du mich tödtest, wirst du mein Leben sein, und hoffe nicht fürder, dafs ich um Hülfe flehe! Ist bitter mein Leben, so wird süfs mein Tod sein. So, mein Geschick verwandelnd, wirst du mein Leben sein, Geliebte, wenn du mich tödtest." — Wir sehen, eine Einförmigkeit der Stimmung herrscht durch die mitgetheilten Gedichte vor, und so ist es der Fall meist auch mit den übrigen; während nun der Tonkünstler bemüht ist, den einzelnen Ausdruck der Empfindung scharf hervorzuheben, was nicht selten treffend und glücklich geschieht, so zerstört der nicht minder erreichte der entgegengesetzten oft die eben erst erzielte Wirkung wieder, und von einem Ganzen kann bei den wenigsten dieser Gesänge die Rede sein. War bei Marenzio in Uebereinstimmung des Anfanges und Schlusses die Tonart mindestens als äufsere Einfassung noch vorhanden, so fehlt eine solche bei seinem fürstlichen Nebenbuhler völlig und nur nach dem Schlusse vermögen wir zu bestimmen, dafs das Werk einer Tonart angehöre. So schreitet Venosa in dem erstbeschriebenen Gedichte, [1]) dessen Anfang von einem „Sterben im Schmerze" redet, im Basse durch einen kleinen Halbton, sodann einen grofsen, fort, in den Tönen *cis*, *c*, *h*; der harte Dreiklang von *cis* beginnt, der Accord der Sexte auf *c* folgt ihm; diesem schliefst der harte Dreiklang von *h* sich an, dem wiederum der Sechstenaccord folgt, auf demsel-

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 6. a. b.*

ben Grundtone zwar, aber mit der kleinen Terz. Diese in lang verhallenden Tönen erscheinende Reihe von Zusammenklängen vermag uns das bestimmte Gefühl keiner Tonart zu erwecken, am mindesten die Ahnung eines künftigen Schlusses in a mit der grofsen Terz, welcher den ganzen Gesang beendet. Das zweite unserer Gedichte [1]) eröffnet Venosa mit dem harten Dreiklange von *es*; scheint, chromatisch fortschreitend, nach *d* mit der kleinen Terz hinleiten zu wollen; dann aber schliefsen unerwartet die Dreiklänge von *f* und *b* sich an. In der Mitte findet er zu den Worten: „seufzt und stirbt" einen herben Uebergang von dem harten Dreiklange des Basstones *f* zu dem von *d*. Die grofse Terz *(a)* jenes ersten Tones hält er fest in der Oberstimme, während der Bafs um einen ganzen Ton (nach *es*) herabsteigt, der zweite Sopran, gleichen Schrittes mit ihm, um eben dieses Tonverhältnifs sinkt, der Alt auf der Quinte des Dreiklanges von *f (c)* verweilt, und so in diesen drei Stimmen der Zusammenklang der grofsen Sechste sich bildet, während die in der Oberstimme und dem Tenor forthallende grofse Terz von *f (a)* zu dem Bafstone *es* den herben Tritonus in herberer Verdoppelung hören läfst. Der Fortschritt der übrigen Stimmen verwandelt sodann diesen bitteren Mifsklang in die Quinte des harten Dreiklangs von *d*, und dieser scheint in halbem Schlufse auf *g* als Grundton des Ganzen zu deuten, mit dessen Dreiklange es schliefst; doch wird dieser Schlufs erst nach manchem, innerlich beziehungslosen Umhergreifen gefunden. Von einem harmonischen Grundgedanken kann hienach bei diesen Gesängen nicht die Rede sein; die melodischen Motive, ohne genügende Ausbreitung, verdrängen in schnellem Wechsel, und grellem Gegensatze eines das andere. Eben diese scharfen Gegensätze, die uns das Gefühl eines Ganzen verdunkeln, waren die Bewunderung der Zeitgenossen des Meisters; da ihm vieles Einzelne gelungen war, selbst mit überraschender Trefflichkeit, konnte man ihn als Muster für den verschiedenartigsten Ausdruck leicht aufstellen, und so durfte Kircher behaupten, der verliebte, der schmerzliche, der freudige Affect, sei in höchster Vollkommenheit bei ihm vorzufinden. Wollten wir noch jetzt, mehr als zweihundert Jahre nach dem Aufhören seiner künstlerischen Thätigkeit, ihn als musterhaft in seiner eigenthümlichen Richtung preisen, wir vermöchten nicht es zu rechtfertigen. Allein das erste Erschliefsen jedes neuen Lebens hat etwas geheimnifsvoll Anziehendes, dessen Wirkung, wenn wir Venosa's Schöpfungen mit ungetrübtem Auge anschauen, auch an uns sich nicht verleugnen wird. Eine Darstellungsform, in der Blüthe heiliger Tonkunst entfaltet, die diatonischen Tonarten, angeblich nach dem Muster der Alten gebildet, in Wahrheit aber gezeitigt durch die nach allen Seiten hin eigenthümlicher stets sich erschliefsenden Lebenskeime des Christenthums, hatte eine Weile als allgemeine, für das Gesammtgebiet der Tonkunst gültig, sich behauptet. Das Heiligste, Geheimnifsvollste durch sie auszutönen in frommen Gesängen, war jenen Meistern gelungen, welche ihre Thätigkeit ausschliefsend, oder doch vorzugsweise der Kirche geweiht hatten; geistreichen Tonkünstlern, die das Gebiet der weltlichen Kunst anzubauen sich mehr berufen fühlten, war sie nicht selten als beengende Schranke erschienen. Die Ahnung von einer anderen Anschauung der Tonwelt als der in ihr niedergelegten, war trüber bald und bald heller in diesen aufgegangen; die Sehnsucht nach einem Tonkreise, der, (wenn auch in sich geschlossen) eine freiere Bewegung zulasse, das Entfernteste zu verbinden, alle Gegensätze zu vermitteln geeignet sei. So sahen wir schon in früher Zeit, in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, Cyprian de Rore aus dem Kreise der diatonischen Töne hinausschreiten; in der späteren Hälfte des Jahrhunderts ***Gabrieli***, jenen an die heilige Tonkunst vorzüglich gewiesenen, innerhalb ihrer Grenzen mit kühner Freiheit sich bewegenden,

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 7. a. b.*

das auf fremdem Gebiete Errungene eben ihr zu gröſserer Verherrlichung aneignenden Meister, durch seine Beschränkung auf einen bestimmten, engeren Kreis von Tonarten in seinen weltlichen Gesängen, mittelbar eingestehen, daſs es für sie einen eigenthümlichen Kreis von Darstellungsformen gebe, das Tiefsinnigste der bisherigen aber der heiligen Tonkunst eigne. Wir sahen, wie früher *Cyprian* das chromatische Klanggeschlecht der Alten der weltlichen Tonkunst seiner Tage wiederzugewinnen gestrebt, so *Marenzio*, kühner noch, selbst nach dem enharmonischen trachten, um die ganze Tiefe leidenschaftlicher Bewegung des Gemüthes in Tönen aushauchen zu können; *Venosa* endlich, damit eben nur diese vorwalte, damit sie in voller Kraft das Innere der Hörer treffe und entzünde, siegreich ein neues Gebiet, neue Grundformen der Darstellung sich schaffen, ja die bisherigen völlig auszulöschen bemüht. Der Anfang des Gesanges, sein Fortschritt, läſst uns nun kaum mehr ahnen, wohin sein Ende uns leiten werde; der vorzugsweise gewählte volle Tonschluſs vernichtet jenes Zurückweisen einer Tonart auf die andere, das in den Kirchentönen so sinnig hervortritt, oder ist auch einmal ein halber Tonschluſs angewendet, so geht ihm ein herber Miſsklang unmittelbar voran, der Tonstrom wird unvermuthet gehemmt, nicht demüthig fromme Stille, sondern ein unruhiges Zurückziehen nach kaum geschlichtetem Hader der Töne wird empfunden. Verwischt sind die zarten, inneren Beziehungen der bisherigen Grundformen, kaum hervorgetreten in ihrer ganzen Fülle, wie sie waren; das Fremdeste steht sich nun zur Seite, ein geheimniſsvolles Dunkel ruht über dem Ganzen, das Dunkel eines zerrissenen, sehnsüchtigen, verlangenden, von plötzlicher, vorübergehender Freude bewegten Gemüthes. Nicht Reichthum wechselnder Bilder, wie sie den Dichter und Sänger umgeben, ihn mannigfach stimmen, wie bei Marenzio, sondern diese Stimmungen selber in ihrem schärfsten Widerstreite führt uns Venosa vorüber, und in beiden Meistern, mehr aber noch in ihm, entzückt die neue Offenbarung der Kraft der Töne die Mitlebenden. Mag vieles von demjenigen, dessen sie als Darstellungsmittel zuerst sich bedienten, später mehr ausgebildet, erst dann in seiner vollen Wirksamkeit hervorgetreten, ja selbst verbraucht sein, bei ihnen erscheint es, wenn auch nicht selten unbehülflich, doch selbst jetzt noch dem aufmerksamen Auge, dem geöffneten Ohre, in aller jugendlichen Frische der Neuheit: wie sollte es ihre Zeit nicht hingerissen haben! So arbeiten beide Meister, selber eine eigenthümliche Bahn ebnend, der neuen Richtung der Tonkunst entgegen; aus der Mitte der älteren Kunstübung heraus ihre Formen durchbrechend und umgestaltend, suchen sie ein neues Gebiet der Tonkunst zu gewinnen. Während sie nun fortfahren das Wort einzubilden in den Ton, sind die Begründer einer neuen Kunstrichtung bemüht, den Ton einzubilden in das Wort, auf einem ganz neuen Wege, in ganz neuen Formen zu wirken; beide im eigensten Sinne der neuen Zeit, während sie glauben, nur das Alterthum in verjüngter Gestalt zurückzuführen.

III. Begleiteter Gesang, Orgel- und Instrumentenspiel seit dem sechzehnten Jahrhundert. Gabrieli's Verdienste in diesen Richtungen; sein Verhältniſs zu Vorgängern, Nachfolgern und Mitlebenden, zumal Claudio Merulo.

Wir haben in den vorangehenden Betrachtungen Gelegenheit gehabt, auch in der früheren Kunstthätigkeit Gabrieli's schon die Spuren desjenigen zu finden, was seine späteren Werke auszeichnet; zu erkennen, wie es bei den vorzüglichsten seiner Zeitgenossen, auf eigenthümliche Weise sich gestaltend, hervorgetreten sei, einen künftigen Umschwung der Kunst andeutend, und auf verschiedenen Wegen ihn

vorbereitend. Von Gabrieli's Madrigalen bleibt uns in dieser besonderen Rücksicht nichts ferner zu berichten übrig. Doch ist eines noch unter ihnen, das aus anderen Gründen unsere Aufmerksamkeit auf sich richtet, und uns Veranlassung geben wird, zur Würdigung seiner Verdienste um die Instrumentalmusik und Orgelkunst einen Uebergang zu finden. Es ist in der oft erwähnten Sammlung von 1587 enthalten [1]) und führt die Ueberschrift *„per cantar e sonar"* jedoch ohne die Angabe irgend eines begleitenden Instruments, noch sonst eine Andeutung, wie die Begleitung einzurichten sei. Wir haben viele Zeugnisse darüber, dafs schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der Gesang, auch der heilige selbst, durch musikalische Instrumente begleitet worden sei; in dieser früheren Zeit finden wir meist nur bei weltlichen Gesängen die Bemerkung, dafs sie auf Instrumenten ebenfalls zu brauchen seien; in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist dieses auch bei kirchlichen Tonwerken angemerkt. Um 1583 gab zu Venedig bei Angelo Gardano *Andreas Gabrieli*, der Oheim unseres Meisters, die sogenannten sieben Bufspsalmen Davids für sechs Stimmen heraus. [2]) Auf dem Titel dieses Werks ist ausdrücklich gesagt, es sei für jede Art der Instrumente sowohl, als für Singstimmen eingerichtet (*tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationem*); in der Zueignungsschrift an Papst Gregor XIII. heifst es mit bestimmten Worten, der Verfasser habe seit vielen Jahren seinen Sinn dahin gerichtet, das Bild eines bufsfertigen Gemüthes durch Gesang und Instrumentenspiel wiederzugeben, sowohl in Verbindung beider, als durch ein einzelnes von ihnen (*per vocum et instrumentorum melodiam, tam conjuncte quam divisim*), es sei ein heiliger, frommer Gebrauch gewesen, ja den Propheten besonders eigen, Spiel und Gesang zu verbinden, bisher aber (wie es scheine) habe sich Niemand gefunden, der ihn nachgeahmt, so Viele auch die Psalmen gesetzt. Und dennoch finden wir in dem ganzen Werke nicht den mindesten Unterricht darüber, wo, dem Sinne des Meisters gemäfs, beides zu vereinen sei, wo man die Singstimmen allein anzuwenden habe, geschweige also die Angabe irgend eines Instrumentes, oder seines Gebrauches. Die Wahl der Begleitung, wie nicht minder die Ausdehnung in der sie anzuwenden, blieb hienach den Ausführenden allein überlassen. Ueber das dabei beobachtete Verfahren giebt uns der dritte Theil von Prätorius *Syntagma musicum* den meisten Aufschlufs. Man richtete sich, ihm zufolge, nach den vorgezeichneten Tonschlüsseln: [3]) war der höchsten Stimme das Violinzeichen, der tiefsten der sogenannte Mezzo Sopranschlüssel (der C-Schlüssel auf der zweiten Linie von unten an gerechnet) vorangestellt, so hatte man Zinken oder Discantgeigen anzuwenden; bei Chören, welche durch die vier gewöhnlichen Singstimmen gebildet wurden, (wäre auch etwa einmal die höchste Stimme mit dem Violinzeichen, die tiefste mit dem Tenor oder Baritonschlüssel, dem F-Schlüssel auf der mittelsten Linie, versehen gewesen) waren Queerflöten oder Queerpfeifen am meisten geschickt, bei tieferen Chören Posaunen oder Fagotte. Bei Vereinigung von mehren Chören zeichnete man jeden durch Begleitung verschiedener Instrumente

---

[1]) *Lieto godea sedendo*
L'aura, che tremolando dolce spira
L'Aprile; ognor sospira
d'amor ogni animale;
Con mortal dardo Amor volando venne
E'l cor mi punse, e lasso, oimè!
Fugge meschino me; onde n'havrò la morte
Se'n lieta non si cangia la mia sorte!

[2]) *Andreae Gabrielis, organistae Serenifs. Reipubl. Venetiarum, Psalmi Davidici qui poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati etc.* [3]) *P.* 156. 157.

aus, besetzte den einen etwa mit Cornetten, den andern mit Geigen, den dritten mit Posaunen und Fagotten u. s. w., „doch dafs bei jedem Chor zum wenigsten eine Concertat-, das ist eine Menschenstimme, dabei geordnet"[1]). Diese wählte man aus, je nachdem sie „die beste Arien oder Melodey" führte, und war es eine Mittelstimme, so wurde die Begleitung so eingerichtet, dafs die Singstimme durch kein, ihr zu nahe liegendes Instrument zu sehr verdunkelt wurde; wie denn z. B. Prätorius vorschreibt[2]), dafs in Posaunenchören, wenn man den Tenor mit menschlicher Stimme ausführe, der Alt mit einer Altflöte oder Diskantgeige in der Oberoctave dazu gespielt werden müsse. Kamen bei solchen, durch Instrumente besetzten Chören tiefe Bässe vor, so wurden sie Behufs der Ausführung in die Oberoctave versetzt, und sodann von Octav-Posaunen und Contrabafs-Violen, wie es geschrieben stand, ausgeführt, „wo es gleichwohl eine Octave tiefer klinge"[3]); eine Bemerkung, welche uns hier nebenher die Ueberzeugung verschafft, dass man die Ausführung der bei dem Vereine mehrer Chöre oft sehr tiefen Bässe ursprünglich auf Menschenstimmen berechnet habe, welche sie in der vorgezeichneten Tonlage gesungen. Denn im entgegengesetzten Falle hätte man offenbar eine solche Bezeichnung gewählt, nach welcher die Ausführung, ohne vorhergehende Versetzung, durch Bafsinstrumente sogleich würde haben geschehen können, zumal bei der herrschenden Gewohnheit, gröfsere Tonwerke allezeit in einzelnen Stimmen herauszugeben. Auch der Einwand: dafs die aufsergewöhnlichen, sogenannten transponirten Schlüssel (der G-Schlüssel auf der untersten oder zweiten Linie, der C-Schlüssel auf der zweiten Linie, das Bafszeichen auf der mittelsten und höchsten Linie) jedesmal die Nothwendigkeit einer, bei Ausführung durch blofsen Gesang nicht schwierigen Versetzung anzeigten, kann bei tiefen Bässen in der Regel nicht Platz greifen, so richtig es auch ist, dafs in vielen Fällen die transponirten Schlüssel die angegebene Bedeutung haben. Denn tiefe Bässe (durch den F-Schlüssel auf der höchsten Linie bezeichnet) finden sich in der Regel nur bei Vereinigung von mehren Chören in mannigfach abgestufter Höhe angewendet, deren Ausführbarkeit offenbar an die ausdrücklich vorgeschriebenen Tonstufen geknüpft ist, da bei dem Hinaufrücken des Ganzen, die Oberstimme eine nicht zu erschwingende Höhe erhalten, bei Versetzung in die Tiefe der Bafs in undeutlichem Gemurmel verhallen müfste.

Bei der beschriebenen Art, das Instrumentenspiel dem Gesange zu verbinden, sehen wir, der Regel nach, gleichartige Instrumente zu Chören gesellt, wie denn Prätorius über die Einrichtung seiner Flöten-, Violen-, Geigen-, Posaunen- und Fagottenchöre uns Vieles mittheilt. Da man alle diese Instrumente in dem verschiedensten, mannichfach abgestuften Tonumfange besafs, so wurde die Bildung solcher Chöre leicht, und man ergötzte sich an der Vereinigung dieser, auch in der Vermischung durch ihre eigenthümliche Farbe noch vor einander herausgehobenen Klangmassen. Seltener, und nur in einzelnen Fällen (wie der zuvor beschriebene, wo der Gesang einer Mittelstimme zugetheilt war,) vereinigte man verschiedenartige Instrumente zu einem Chore, obgleich man den Reiz der Verbindung verschiedenartiger Klänge, welche wie dort den einen Chor vor dem andern, hier jede einzelne Stimme in ihrem besonderen Gange vor der andern hervorheben, auch schon damals gefühlt zu haben scheint. Die eigenthümlichsten Verbindungen von Instrumenten zu Chören kommen bei Prätorius vor, unter andern auch ein Lautenchor. Von ihm sagt er an der angeführten Stelle[4]): „Einen Lautenchor nenne ich, wenn man Clavicymbel oder Spinetten, *instrumenta pennata*, Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoron, Cythern, eine grofse Bafslyra, oder was, und soviel man von solchen, und dergleichen Fun-

[1]) *Pag.* 133. 134. [2]) *P.* 160. [3]) *Pag.* 161. [4]) *Pag.* 168.

dament-Instrumenten zuwege bringen kann, zusammenordnet, dabei denn eine Baſsgeige sich wegen des Fundaments nicht übel schickt. Welcher Chor droben ein Englisch Consort ist genennet worden, und wegen Anrührung der vielen Saiten gar einen schönen *effectum* macht, und herrlichen, lieblichen Resonanz von sich giebt. Inmaaſsen ich denn einſsmals die herrliche, auſs der Maaſsen schöne *motetam* des trefflichen Componisten Jaches de Werth: *Egressus Jesus* [1]), 7 *vocum*, mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Cythern, vier Clavicymbeln und Spinetten, sieben Violen da Gamba, zwei Querflöitten, zwei Knaben, einem Altisten und einer groſsen Baſs-Geig, ohne Orgel oder Regal musiciren lassen; welches ein trefflich prächtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, daſs es in der Kirchen, wegen des Lauts der gar vielen Saiten, fast alles geknittert hat."

Wenden wir nun das eben Gesagte auf das Madrigal Gabrieli's an, das uns zu diesen Bemerkungen Veranlassung gegeben hat; so sehen wir zuvörderst, daſs bei ihm zwei Chöre von gleichem Tonumfange vereinigt sind, daſs der Sopran in beiden mit dem Violinzeichen, der Alt mit dem Mezzo Sopran-, der Tenor mit dem Altschlüssel, die Unterstimme mit dem Zeichen des Barytons versehen ist. Die Oberstimme reicht bis zum *g* über die fünfte Linie hinaus, und da, dem Prätorius zufolge, die Queerflöten zu seiner Zeit nur bis zum *f* auf der fünften Linie gebraucht werden konnten, bei der angegebenen Bezeichnung der Unterstimmen aber Fagotte oder Posaunen angewendet werden müssen, so ergiebt sich leicht, daſs das besprochene Madrigal durch zwei Zinken für die beiden Oberstimmen, zwei Fagotte, oder ein Fagott und eine Posaune, für die beiden Unterstimmen, zu Gabrieli's Zeit zu besetzen gewesen sei. Haben wir uns davon überzeugt, so belehrt uns eine genauere Betrachtung unseres Gesanges auch bald über die Art der Anwendung jener Instrumente. Die beiden Chöre nämlich, aus denen er besteht, sind durchgängig so gesetzt, daſs, wo sie mit einander wechseln, der Baſs eines jeden allemal in dem anderen Chore liegt. Denken wir uns hienach den einen durch Menschenstimmen, den andern durch die angegebenen Instrumente besetzt, so hören wir bei der Ausführung, bald einen dreistimmigen Satz von Singstimmen durch ein Fagott oder eine Posaune gestützt, bald über einer einzelnen Baſsstimme einen dreistimmigen Instrumentalsatz gebaut. So lange beide Chöre nur mit einander wechseln, tragen sie genau dieselben Sätze vor, und diese sind, bei den hier angewendeten Stimmen gleichen Tonumfangs, durch den Wechsel des Verhältnisses zwischen Sängern und Instrumentisten unterschieden, wie Gabrieli sonst gewöhnlicher seine Chöre durch abgestufte Höhe zu unterscheiden pflegt. Aber auch an den Stellen, wo beide Chöre sich vereinigen, und ein jeder ein verschiedenes Tongewebe darstellt, ist bei dieser Art von Besetzung dafür gesorgt, daſs Wechsel des Gesanges und Instrumentenspiels die Hörer ergötze. Denn die beiden Hauptsätze, aus denen das Ganze besteht, werden in der Art wiederholt, daſs, ungeachtet das Vorgetragene dasselbe bleibt, doch beide Chöre ihre Stelle wechseln; auf die Weise also, daſs — vorausgesetzt die zuvor beschriebene Besetzung — bei der abermaligen Vereinigung beider Chöre die Instrumente nunmehr dasjenige vortragen, was früher dem Gesange zugetheilt war, und umgekehrt, so daſs auch hier wechselnder Gesang und verschiedenes Instrumentenspiel aus dem Ganzen hervortönt.

Wir gewinnen durch das eben Gesagte die Ueberzeugung, daſs schon in seiner frühern Zeit Ga-

---

[1]) *Das Evangelium am Sonntage Reminiscere vom cananäischen Weibe, Matth.* 15. 21 — 28. *Die Motette ist sieben stimmig: zwei Soprane (mit dem G-Schlüssel bezeichnet), zwei Mezzo-Soprane, ein Alt, Tenor und Baſs bilden das Ganze, und diese Stimmen treten in abwechselnder Vereinigung zu Chören zusammen. Gedruckt ist sie* 1583 *zu Nürnberg bei Catharina Gerlachin und den Erben Johann's von Berg, in einer Sammlung, des Titels: Jaches Wert, musici suavissimi, modulationum sacrarum* 5 *et* 6 *vocum libri tres, in unum volumen redacti.*

brieli Instrumentenspiel und Gesang mit einander verbunden habe, und können, obgleich über sein dabei beobachtetes Verfahren er selber uns nichts eröffnet hat, aus Zeugnissen Mitlebender mit einiger Wahrscheinlichkeit schliefsen, wie er dabei zu Werke gegangen sei. Allein unser Meister hat auch für blofses Instrumentenspiel Vieles gesetzt. Seine um 1597 zu Venedig erschienenen *Symphoniae sacrae* enthalten sechzehn Stücke dieser Art, zu acht bis sechzehn Stimmen; ein und zwanzig ähnliche, zu drei bis zwei und zwanzig Stimmen liefert uns die um 1615 zu Venedig bei Bartholomäus Magni durch den Pater Thaddäus herausgegebene Sammlung, unter dem Titel: *Canzoni e Sonate etc.;* vier andere endlich gewährt eine später zu beschreibende, handschriftliche Sammlung, so dafs im Ganzen ein und vierzig Instrumentalwerke uns vorliegen, um daran sein eigenthümliches Verdienst auf diesem Gebiete würdigen zu lernen. Er war ferner, wie wir gesehen, seines Orgelspiels wegen hochberühmt; endlich sind uns durch seinen Schüler, Aloys Grani, in dem zweiten Theile der *symphoniae sacrae* (Venedig 1615) auch Gesangstücke aufbewahrt worden, bei denen Instrumentenspiel und Gesang bestimmt auseinandergehalten, und die Instrumente ausdrücklich bezeichnet sind, welche bei der Ausführung angewendet werden sollen; anderer Tonstücke zu geschweigen, bei denen diese Bezeichnung zwar fehlt, für Denjenigen jedoch, der dem reinen Gesange den begleiteten vorziehen sollte, eine Andeutung beigefügt ist, welche Stimme er in diesem Falle den Sängern zutheilen solle. Von allem diesem bleibt uns jetzt zu handeln; und damit wir das Verhältnifs unseres Meisters zu seinen Zeit- und Landesgenossen kennen lernen, welche unmittelbar vor oder gemeinschaftlich mit ihm Aehnliches geleistet, und seinen Bemühungen hienach ihre rechte Stelle anweisen, knüpfen wir hier an dasjenige wieder an, was wir im vorhergehenden Abschnitte mit Bezug auf Monteverde über den Stand der Instrumentalmusik zu jener Zeit im Allgemeinen berichtet haben, indem wir nunmehr die Leistungen der Meister Venedischer Schule mehr im Einzelnen betrachten.

Unsere urkundlichen Nachrichten von den bei der Marcuskirche angestellten Tonkünstlern, wir wiederholen es, reichen hinauf bis in den Anfang des vierzehnten, und das Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Die Reihe der Sängermeister beginnt mit dem Jahre 1491, die der Organisten an der ersten Orgel mit 1318, an der zweiten mit 1490. Eben so haben wir bereits früher berichtet, dafs um das Jahr 1364 der Florentiner *Francesco Landini*, mit dem Beinamen der Blinde, durch den Doge Lorenzo Celsi in Petrarca's Gegenwart als Dichter und Tonkünstler gekrönt worden, und dafs sein treffliches Orgelspiel zu seinem Ruhme vorzüglich beigetragen haben solle. Weder von ihm indefs, noch seinen Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern, sind Tonwerke für die Orgel oder andere Instrumente auf uns gekommen, und ein anschauliches Bild dieser Richtung der Kunstthätigkeit jener Zeit mangelt uns gänzlich. Erst das sechzehnte Jahrhundert gewährt uns Werke dieser Art, und eines der frühesten, von dem wir mit Gewifsheit annehmen können, es möge für die Orgel nicht minder als andere Instrumente bestimmt gewesen seyn, rührt von *Adrian Willaert* und seinem Schüler *Ciprian de Rore* her. Es erschien zu Venedig, wahrscheinlich zuerst um 1549; denn der, dem Verfasser dieser Blätter vorliegende Abdruck, welcher die Jahreszahl 1559 führt [1]), kündigt auf dem Titel als eine neue Auflage sich an, und ein

[1]) *Fantasie, Ricercari, Contrapunti a trè voci di M. Adriano et altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina Coeli, l'una di M. Adriano et l'altra di M. Cipriano, sopra un medesimo canto fermo. Novamente per Antonio Gardano ristampati. In Venezia appresso di Antonio Gardano.* 1559. *Das pag.* 579. *N. L. von Gerber Th. IV. unter No.* 6. *angezeigte Werk: Fantasie o Ricercari dell' eccellentissimo Adriano Viglaert e Cipr. Rore suo discepolo, Ven.* 1549 *ist vielleicht die frühere Ausgabe, von welcher das eben angezeigte Werk sich als Wiederabdruck ankündigt.*

Werk ähnlichen Titels, in dem zuerst gedachten Jahre erschienen, rührt ebenfalls von den angegebenen Meistern her. Weniges dabei nur hat Cyprian de Rore geliefert, und die zu Eingange des Werkes im Allgemeinen als Theilnehmer erwähnten andern Meister; Cyprian ein ***Regina coeli*** auf einen alten Kirchengesang, ein dem Namen nach unbekannter Tonkünstler zwei ***Ricercari***, drei dergleichen ***Antonino Barges***, und eines ***Hieronymus*** von ***Bologna***, von denen der erste uns als Sängermeister an der Kirche ***della Cà grande*** zu Venedig genannt wird, der andere sonst nicht weiter bekannt ist. Das Uebrige hat ***Adrian Willaert*** zum Verfasser, und ist vollkommen geeignet von dem Stande der Instrumentalkunst zu Venedig um die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts uns eine Anschauung zu gewähren, da von demjenigen, was ein allgemein so hoch gerühmter Meister geleistet, auf die Beschaffenheit der Leistungen anderer, minder gefeierten Tonkünstler seiner Zeit mit einiger Sicherheit sich schliefsen läfst.

Die dreifache Bezeichnung als „***Fantasie***, ***Ricercari*** und ***Contrapunti***," welche der Titel den Tonstücken beilegt, ist so schwankend, als die meisten Benennungen jener Zeit. Der Name ***Contrapunti*** freilich scheint vorzugsweise denjenigen Tonstücken zu gebühren, denen ein alter Kirchengesang (wie bei dem ***Regina coeli***) oder irgend eine andere Sangweise als ruhender Grundgedanke untergelegt ist, gegen den contrapunktirt wird; und eben so scheinen die Bezeichnungen „***Fantasia***" und „***Ricercar***" auf freiere Ausführung, und künstlichere, einer bestimmten Regel streng untergeordnete Behandlung eines gewählten Motiv's zu deuten. Allein das ganze Werk zeigt uns nirgend einen solchen Unterschied der Behandlung; dieselbe ist vielmehr fast bei allen darin aufgenommenen Tonwerken völlig übereinstimmend. Die meisten derselben sind durchweg im geraden Takte gesetzt, einigen nur giebt ein längerer oder kürzerer Abschnitt im dreitheiligen Maafse gröfsere Mannigfaltigkeit. Durch keines derselben ist ein bewegender Grundgedanke mit Stetigkeit festgehalten. Die Motive, mit Ausnahme weniger Terzen- oder Quartensprünge, gewöhnlich die Tonleiter nur schrittweise auf- und absteigend, durch wechselndes Verhältnifs ihrer Glieder allein von einander einigermaafsen unterschieden, verdrängen sich im Laufe des Tonstücks, und da in dieser Art die Motive zu bilden und einzuführen, ein jedes mit dem andern übereinkommt, die zumeist engen Nachahmungen gewöhnlich auch im Verhältnisse der Oberquinte und Unterquarte oder umgekehrt eingeführt werden, so wäre ein Tonstück von dem andern kaum zu unterscheiden, wäre nicht die Tonart, und die eigenthümliche Weise, wie im Sinne jener Zeit die Nachahmung eines jeden Motives in den verschiedenen Tonstücken anders gewendet wird, dasjenige, was eines vor dem andern auszeichnete. Ein schaffender Geist, der frei gewählte Tonverbindungen, ungehemmt durch die Forderung, den Ton dem Worte anzuschliefsen, zu Gestalten gebildet hätte, ist hier nirgends wahrzunehmen; nur wackere, meisterliche Tüchtigkeit im Sinne jener Zeit. Der Tonmeister sieht, was er an Kunstmitteln besitzt, als einen aufgespeicherten Schatz an, aus dem er mit weiser Ueberlegung zu spenden, alles ihm zu Gebote stehende mit Verstand anzuordnen und zur Anwendung zu bringen hat, damit es ein gefälliges Ganze bilde. Ohne dem trefflichen Gründer der Venedischen Tonschule Unrecht zu thun, dürfen wir behaupten: alle seine Instrumentalstücke in dieser Sammlung gleichen abgelegten Proben, was der Meister gelernt, wie er mit den Tönen sich zu behaben gewufst; eine lebendige, ein Ganzes erst bildende, gemeinsame Beziehung aber fehlt einem jeden. Sie sind vielmehr ein überzeugender Beweis, dafs die Instrumentalkunst damals noch auf einer niederen Stufe gestanden habe, und dafs sie nur ein schwacher Nachklang der Gesangskunst gewesen sei. Jene freien Tonschöpfungen, die Zierde späterer Zeit, waren damals noch unmöglich; des Wortes noch bedurfte die Tonkunst, um sich gestal-

ten zu können, erst das Wortbild lieh dem Meister die schöpferische Kraft, auch ein Tonbild hervorzurufen. An den andern, so lange ihr voraus geschrittenen Künsten, war die Tonkunst, die jüngste unter ihnen, allgemach erst zum Bewufstsein gelangt. Wir haben gesehen, wie es zuerst an der Baukunst herangereift, wie es im Liede erwacht sei, wie sodann in harmonischer Entfaltung nicht allein die Seele einfacher Tonweisen, sondern auch eigenthümlich gestalteter Tonreihen, als der in jenen schöpferisch vorwaltenden Gesetze, sich erschlossen habe, und nun erst in der Kirche ein wahrhaft eigenthümliches Leben der Tonkunst erblüht sei, ein Leben, das genährt an dem heiligen Worte, und begeistigt durch dasselbe, jenes Trägers noch lange nicht entbehren konnte. Wo in jener früheren Zeit die Tonkunst sich vereinzelt, wo sie selbständig auftreten will, ist ihr fast nur ein kindisches Lallen gegönnt; nur in einer Art von Prunk mit den Mitteln, durch deren freien Gebrauch der später erwachte, schöpferische Geist so Grofses hervorgebracht, vermag sie eine beschränkte Meisterschaft darzulegen. Der bewegende Gedanke, erst durch das Wort lebendig hervorgerufen, aus ihr selber nicht geboren, scheint durch die Kunstmittel gefangen gehalten; denn nur in dürftiger Gestalt, und allezeit so geht er hervor, dafs dem Meister das freieste Schalten mit jenen gesichert bleibt; anders nicht als auf diese Weise noch stellt Adrian Willaerts Instrumentenspiel sich dar.

Viel bedeutender erscheint Willaerts jüngerer Zeit- und Amtsgenosse ***Claudio Merulo*** in seinen beiden Büchern Orgeltoccaten, welche unter dem Titel „***Toccate d'intavolatura d'organo***" zu Rom bei Simon Verovio in den Jahren 1598 und 1604 im Kupferstiche herauskamen; eine um jene Zeit seltene, und fast nur bei dem erwähnten Verleger vorkommende Art, musikalische Werke öffentlich zu machen. Obgleich erst am Ausgange des sechzehnten und in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts erschienen, dürften diese Orgelstücke doch aus einer früheren Zeit herrühren, und namentlich älter sein als die Instrumental- und Orgelstücke Gabrieli's, deren später gedacht werden soll. Beide Meister hatten übrigens auf diesem Gebiete der Tonkunst einen besonderen Kreis ihrer Thätigkeit erwählt, wefshalb beide nicht füglich mit einander verglichen, sondern die Leistungen eines jeden nur nach dem Ziele, das er selber sich gesteckt, gewürdigt werden können. In der Toccate vornehmlich hat ***Claudio Merulo*** sich versucht; der Canzone und Sonate hat ***Gabrieli*** vorzugsweise sich gewidmet. Die Toccate ist eine bei Orgelstücken vorkommende Form, welche, wie sie um jene Zeit erscheint, unfehlbar zuerst an dem Clavierspiel sich gebildet hat, und von dort aus auf die Orgel übertragen worden ist. Aus den für das Clavier eingerichteten Gesängen der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, deren wir in dem vorangehenden Abschnitte einige erwähnt haben, ist zu ersehen, man habe der Tonarmuth jenes Instruments dadurch abzuhelfen gesucht, dafs man langaushaltende Töne des Gesanges in eine Menge schnell dahinrollender zertheilte, durch eine solche, um einen Ton, der, einfach angeschlagen, schnell verhallt wäre, sich bewegende, auf ihn bezogene Mehrheit von Tönen, dem Ohre die sonst empfindliche Lücke auszufüllen bestrebt war. Diese Fertigkeit im Auszieren, ursprünglich ein blofser Nothbehelf, so lange das Instrumentenspiel nur als Nachhall des Gesanges angesehen wurde, bildete in der Folge sich zu einer selbständigen Kunst aus, ein tonarmes Instrument, wie das Clavier, zu behandeln. Eine Reihe einfacher Zusammenklänge und Bindungen, nur im Gesange oder auf tonreichen Instrumenten von Wirkung und Kraft, wurde nun mannigfach zertheilt und gebrochen, auf solche Weise, dafs nicht allein die Grundharmonie mit unveränderter Deutlichkeit hervortrat, sondern auch das über dieselbe ausgeführte luftige Spiel von Tönen, einem regelnden Gesetze mit Anmuth und Freiheit gehorchend, dem Hörer den Genufs eines eigenthümlichen, durch die besondere Beschaffenheit des Instruments bedingten Tonlebens

gewährte. Nun waren Orgel und Clavier, wie verschieden auch in ihrem inneren Baue, und der Art ihres Tonmaterials, doch im Allgemeinen in der Art, wie der Spieler den Ton aus ihnen hervorlockt, übereinstimmend. Die Orgel freilich bedurfte jener für das Clavier erfundenen Behandlungsweise nicht, da sie nicht gleichen Mangel mit ihm theilte; allein der lebendigen Bebung, des Schwellens und Senkens der Töne, welche den Singstimmen, oder den durch menschlichen Hauch belebten, durch den Bogen zum Tönen gebrachten Instrumenten eigen sind, mufste wiederum sie entbehren. Ein Tonspiel nun, wie das beschriebene, zwischen vollen, mit gleicher Stärke forthallenden Zusammenklängen, zwischen den, aus dem Motettenstyl entlehnten Nachahmungen angewendet, konnte auch dem Orgelspiel neue Mannigfaltigkeit und Anmuth gewähren, und auf sanftklingenden Registerzügen durch eine Rundung und Genauigkeit der Ausführung, welche auf Blas'instrumenten anderer Art, oder von der Singstimme nicht immer zu erreichen ist, für den erwähnten Mangel einigen Ersatz gewähren. Vielleicht reizte eben auch die Beschaffenheit der ersten Orgel in der Marcuskirche den Claudio Merulo, jene von dem Clavier entlehnte, durch ihn zuerst eigenthümlicher ausgearbeitete Spielweise auf sie zu übertragen. Wie Mattheson diese Orgel in seinem vollkommnen Capellmeister [1]) (um 1739) beschreibt, bestand sie aus neun klingenden Stimmen, von einem, bis vier und zwanzig Fufs, und einem an dem Manual befestigten Pedal; Rohrwerke gingen ihr gänzlich ab. Obgleich er nun eingesteht, dafs sie hienach ein nur schwaches Werklein scheine, so lobt er sie doch wegen feiner Zertheilung der Mixturen und reinen Klanges; eine der Spielweise Merulo's offenbar günstige Eigenschaft, welche die Bewunderung erklärt, die er dadurch bei seiner grofsen Fertigkeit einerndtete. Nun war freilich die Orgel, welche Mattheson sahe, oder sich beschreiben liefs, nicht mehr ganz das ursprüngliche Werk des Bruder Urban von Venedig, welches *Merulo* und *Gabrieli* behandelten; denn im Jahre 1671 (acht und sechzig Jahre zuvor) hatten die Veroneser *Jacob* und *Carl del Bene* es ausgebessert, und theilweise erneut; doch ist vorauszusetzen, dafs sie dabei das alte Werk zum Muster genommen hatten, und dafs dasjenige, was um 1739 noch bestand, uns hienach einigermafsen einen richtigen Begriff von seiner ursprünglichen Beschaffenheit geben könne.

Von den erwähnten beiden Büchern Orgeltoccaten des *Claudio Merulo* hat bei Ausarbeitung dieses Abschnitts nur das zweite vorgelegen, von dem ersten ist dem Verfasser dieser Blätter in früherer Zeit nur einmal eine flüchtige Ansicht vergönnt gewesen. Dieses enthält, wenn er sich anders recht erinnert, acht Toccaten, je zwei und zwei aus den ersten beiden Haupt- und Nebentönen, dem Dorischen, Hypodorischen, Phrygischen und Hypophrygischen, eine jede im harten sowohl als weichen Tonsysteme jener Zeit. Das zweite Buch begreift zehn Toccaten in sich, aus dem Ionischen, Mixolydischen und ihren Nebentönen je zwei, nach der in dem ersten Buche beobachteten Ordnung, sodann noch je eine aus dem neunten und zehnten Tone, dem Aeolischen und Hypoäolischen. In der Weise die Tonarten durch Zahlen zu bezeichnen stimmt *Merulo* (wie *Gabrieli*) nicht mit *Zarlino* überein; nicht wie dieser mit der ionischen, sondern von der dorischen Tonart hebt er an, schreitet, den Nebenton an die Seite des Haupttons stellend, die diatonische Leiter hinauf bis zum Aeolischen, überspringt sodann die, zu harmonischer Entfaltung untüchtige, auf *H* gegründete Tonreihe, und schliefst seinen Tonkreis, zu der ionischen Tonart zurückkehrend. Denn auch dadurch zeichnet er sich aus, dafs er die lydische und hypolydische Tonart, obgleich ihr Tonumfang in den Kreis seiner Tonarten mit aufgenommen ist, dennoch verwirft, wie wir denn auch im Vorigen gezeigt, dafs sie nur in der Kunstlehre, nicht der Kunstübung, wirklich

---

[1]) *Cap. XXIV.* §. 62.

ihren Platz gefunden. Den fünften und sechsten Ton, welche man gewöhnlich mit den beiden genannten, von den Tonlehrern der Griechen entlehnten Namen bezeichnete, und die er hinter dem phrygischen und seinem Nebentone aufführt, nennt er ausdrücklich: „den elften und zwölften Ton, sonst der fünfte und sechste geheifsen," wodurch er sie mit dem ionischen und hypoionischen als zusammenfallend erklärt.

Es ist begreiflich, dafs in *Merulo's* Toccaten, bei der Kindheit, in welcher die Instrumentalmusik von ihm noch vorgefunden wurde, und aus der sie zumeist durch seine Pflege erst kräftiger emporzublühen begann, uns manches unbehülflich, und selbst verworren erscheinen mufs, wenn wir es mit den Leistungen späterer grofser Meister vergleichen. Fassen wir dagegen das Ziel ins Auge, nach welchem er strebte, und die grofse Entfernung von demselben, in der noch zu Anfange seiner künstlerischen Thätigkeit er sich befinden mufste, die mancherlei Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, um das innerlich Geschaute auch als ein anschauliches Bild äufserlich hinzustellen, so mufs er uns als ein grofser, innerlich regsamer, der Mittel in hohem Grade mächtiger Künstler erscheinen. Es ist ein Doppeltes, was seine Toccatenform bezeichnet, und sie wesentlich von derjenigen unterscheidet, die bei andern gleichzeitigen Meistern vorkömmt, welche sich ebenfalls in ihr versuchten. Eine Reihe harmonischer, einfacher Zusammenklänge zuerst, in denen nur die gewählte Tonart der belebende Grundgedanke ist, auf die, in einem früheren Abschnitte entwickelte Weise; diese Reihe wird hier durch schnell dahinrollende Töne mannigfach überkleidet, einem Schmucke, der im Verlaufe des Stückes immer reicher hervorblüht. Allein sie wechselt sodann auch mit Zwischensätzen, in welchen ein sangbares, kurzes, in dem Vorangehenden oft schon angedeutetes Thema in harmonischer Verflechtung fugenartig ausgeführt wird, ohne dafs jedoch die Ausführung an eine streng vorwaltende Regel gebunden erschiene. Mit seinen Zeitgenossen sind dem Merulo nur die zuerst beschriebenen Reihen gemein, jedoch nur in ihren allgemeinsten Grundzügen, denn wenn die mehrsten, auch der jüngeren unter denselben, in ihren Toccaten es fast nur darauf absehen, eine bedeutende Fingerfertigkeit an den Tag zu legen, und über der Bemühung, den Ausführenden in möglichst glänzendem Lichte zu zeigen, ihnen die Kunst oft verloren geht, so hat Merulo dagegen den inneren Zusammenhang seines Tonstückes allezeit vor Augen gehabt, und gestrebt, in wahrhaft tonkünstlerischer Entfaltung auch höheren Forderungen zu genügen. Der fortsingende und fortrollende Ton sind auf immer wechselnde, ja anmuthige Weise in Verbindung gebracht, die rasche Bewegung geht aus einer Stimme in die andere über, eine zusammenhängende, durch alle fortgewobene Tonreihe bildend; dann sondern sich einzelne, in verschiedenen Stimmen vorübergehend nachgeahmte, bewegte und mannigfach rhythmisirte Tonfiguren aus, mit der Hoffnung eines künstlicheren, länger fortgesetzten Tongewebes täuschend, während dieses unerwartet auf eine ganz andere Weise, (einfach und sangbar meist, wie wir berichtet) sich gestaltet, oder das flüchtige Tonspiel wiederum durch alle Stimmen hingaukelt, und nur einzelne fortklingende Töne den Zusammenhang der Harmonie bezeichnen. Diese damals ganz neue Art des Spieles, hervorgehoben und unterstützt durch ein völlig rein und gleichklingendes Instrument von angenehmen Tone, wie wir die Orgel in der Marcuskirche uns vorstellen müssen, konnte die allgemeinste Wirkung auf die Hörer nicht verfehlen. So hat sie denn auch den, der Tonkunst seiner Tage sonst abholden, *Vincenz Galilei* in dem Maafse bezaubert, dafs er *Merulo* als den gröfsseten Organisten seiner Zeit rühmte. [1])

---

[1]) *S. das Beispiel II. A.* 3.

Johannes *Gabrieli* dagegen hatte nicht die eben beschriebene Form der Toccate, sondern vielmehr die der Canzone und Sonate für seine Instrumentalwerke gewählt. Verlangen wir über das Eigenthümliche dieser Formen aus den Tonlehrern jener Zeit uns zu unterrichten, und erinnern uns dabei der Benennungen „*Ricercar*" und „*Capriccio*," welche nicht minder oft in jener Zeit bei Tonwerken ähnlicher Art vorkommen, und der davon gegebenen Erklärungen, so finden wir uns eben so wenig befriedigt als früherhin, wo wir das wesentlich Unterscheidende des Motetten- und Madrigalstyls uns deutlich zu machen suchten. Dafs Prätorius unter der Benennung „*Ricercar*" eine besonders künstlich gearbeitete Fuge, unter Fugen aber „häufiges Wiederklingen desselben Gedankens in verschiedenen Stimmen" verstehe, haben wir bei Gelegenheit jener Untersuchung schon berichtet, auch dabei bemerkt, dafs um jene Zeit von einer bestimmten Grundform, einem gewissen Zuschnitte der Fugen, auch bei den ausübenden Tonkünstlern nichts anzutreffen sei, ja überhaupt bei ihnen weniger von einer durchgeführten Fuge, als aneinander gereihten, fugirten Sätzen die Rede sein könne. Die Erklärung, die Prätorius von den Namen „*Canzone*" und „*Sonata*" giebt, lassen wir wörtlich hier folgen. [1]) „*Sonata, a sonando*, wird also genennet, dafs es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird, deren Art gar schöne in Johannes Gabrieli's und anderer Autoren *Canzonibus* und *symphoniis* zu finden seyn. Es ist aber meines Erachtens dieser der Unterschied: dafs die Sonaten gar gravitetisch und prächtig auff Motetten-Art gesetzet seynd, die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurch passiren." Wir finden uns wiederum hier auf die schwankende Benennung des Motettenstyls, und auf ein Kennzeichen verwiesen, das eine bestimmte Art des Ausdrucks angeht, nicht aber uns den Unterschied verschiedener Darstellungsformen angiebt, welche wieder einer Mannigfaltigkeit eigenthümlichen Ausdrucks fähig sind. Forschen wir nun der Bedeutung jener beiden Benennungen, wie sie in Gabrieli's Werken sich angewendet finden, genauer nach, so sehen wir in den beiden schon zuvor angegebenen, gedruckten Sammlungen aus den Jahren 1597 und 1615, sie mit ziemlicher Uebereinstimmung gebraucht. Mit dem Namen „*Sonata*" sind in beiden gewöhnlich solche Instrumentalwerke bezeichnet, welche ohne bestimmt vorherrschenden, melodischen Grundgedanken, die Tonart als harmonisches Motiv darstellen; nur dafs die Folge von Zusammenklängen, aus denen sie bestehen, nicht, wie bei den Toccaten, durch ein flüchtig dahingaukelndes Tonspiel überkleidet und verziert ist, sondern gewöhnlich nur solche durchgehende Noten angewendet werden, die zur Bequemlichkeit der Uebergänge nöthig sind, und wie sie, wir möchten sagen zufällig, aus dem Ganzen hervortretende, melodische Gänge bilden, auch vorübergehend Motive flüchtiger Nachahmungen werden. In der *Canzone* dagegen tritt das melodische Element, der innerhalb der Grenzen der gewählten Tonart gebildete melodische Grundgedanke herrschend hervor; und enthält die *Sonata* um jene Zeit meist völlig sich des Wechsels von Maafs und Bewegung, so scheint die oft rasche Aenderung beider auf den ersten Anblick ein die Canzone eigenthümlich Bezeichnendes zu sein. In diesem letzten Kennzeichen jedoch stimmen diejenigen Tonwerke, denen in der zuvor gedachten, handschriftlichen Sammlung der Name Canzonen beigelegt ist, nicht überein mit den gleich benannten in den beiden gedruckten Sammlungen. Der vorwaltende melodische Bestandtheil ist beiden gemein, nur ist er in den handschriftlichen Canzonen als bewegender Grundgedanke durchhin vorherrschend, und bei gleichem Maafse, und unveränderter Bewegung durchgeführt; bei den gedruckten waltet nur in den einzelnen, gleichgemessenen Theilen ein Grundge-

[1]) *Synt. III. p.* 24.

danke mit Stätigkeit vor, untereinander sind sie allein dadurch zu einer Einheit verknüpft, dafs er theilweise durch sie hin anklingt. Woher nun diese Abweichungen? Sind, so werden wir gedrungen zu fragen, in allen den Sammlungen die uns vorliegen, auch unbezweifelt ächte Werke unseres Meisters auf uns gekommen, und dürfen wir also uns überzeugt halten, dafs auch die Benennung des durch ihn Gebildeten von ihm herrüht? Und ist dieses der Fall: ist er in der Wahl seiner Namen allezeit genau gewesen, oder läfst vielleicht ein innerer Grund dieser Abweichungen sich angeben? Wir wollen in dem Folgenden versuchen, diese Zweifel zu lösen.

An der Aechtheit der beiden gedruckten Quellen der Instrumentalwerke Gabrieli's ist nicht zu zweifeln; glaubwürdige, gleichzeitige Schriftsteller, wie Prätorius, führen sie ausdrücklich an. Die eine hat der Meister selber seinen geehrten und geliebten Beschützern, den Brüdern Fugger (die wir auch sonst namentlich kennen) zugeeignet, eine sichere Gewähr dafür, dafs er alles, was sie enthält, als das Seinige anerkannt; die andere hat ein vieljähriger, geistlicher Freund, durch seinen letzten Willen dazu ermächtigt, nach seinem Tode herausgegeben, und sie einem damals allgemein hochverehrten Beschützer und Kenner der Tonkunst, dem Herzoge Wilhelm von Bayern dargebracht. Wir könnten also eher veranlafst sein, die Zuverläfsigkeit der handschriftlichen Quelle in Zweifel zu ziehen, einmal, weil wir ihren Sammler nicht kennen, sodann, weil sie uns Abweichungen in solchen Bezeichnungen darstellt, die wir sonst bei unserem Meister gewöhnlich mit Folgerechtigkeit gebraucht finden. Um nun hienach unser, auf dieselbe dennoch gesetztes Zutrauen zu rechtfertigen, wird es nöthig sein, sie mit wenigen Worten hier zu beschreiben und zu prüfen.

Sie befand sich früher in dem Besitz Forkels, und enthält in Folio-Format, von verschiedenen Händen geschrieben, sieben und sechzig Orgelstücke, welche in einem, auf dem ersten Blatte befindlichen Verzeichnisse, unter den allgemeinen Bezeichnungen: ***Balletti, Passamezzi, Pavane, Correnti, Canzoni, Allemande, Toccate, Ricercari, Fantasie et Fughe*** zusammengestellt sind. Die deutliche, grofse, und meist saubere Handschrift, welche bei den meisten dieser Stücke vorkömmt, findet bei vielen andern, unbezweifelt ächten handschriftlichen Tonwerken aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich ebenfalls vor, und wenn auch daraus noch nicht mit Gewifsheit der Schlufs gezogen werden darf, dafs unsere Sammlung von demselben Schreiber herrühre, der jene abgeschrieben, so hat doch ein jedes Zeitalter eine gewisse gemeinsame Bildung der Schriftzüge, durch die es vor dem andern sich auszeichnet, und von einem geübten Auge erkennen läfst; wie denn eine solche Uebereinstimmung am meisten bei der Handschrift Derjenigen sich findet, die durch Schreiben sich ihr Brod erwerben, und daher derjenigen Form sich befleifsigen, welche ihrer Zeit die gefälligste ist. Auch von der Hand, welche das Inhaltsverzeichnifs geschrieben, finden sich einige Tonstücke im Verfolge jener Blätter aufgezeichnet, mit flüchtigern, weniger gut in die Augen fallenden, aber festen Zügen, die auf einen hervorbringenden Tonkünstler deuten. Hat nun, wie bemerkt worden, diese Hand (dem Ansehen nach die eines Italieners aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts) zu Anfange alles dasjenige verzeichnet, was, von Verschiedenen geschrieben, auf allen Blättern der Sammlung enthalten ist; so sind wir dem Ganzen mindestens dasjenige Alter beizumessen berechtigt, welches dieser Handschrift erweislich beigelegt werden darf, durch deren Vermerke alles ein geschlossener Kreis geworden ist. Nun enthält unsere Sammlung lauter Werke von Tonkünstlern, welche zwischen den Jahren 1582, etwa bis 1636 geblüht haben: von ***Johann Gabrieli, Orazio Vecchi, Paul Quagliati, Frescobaldi*** an Italienern; ***James, Peter Philippi, Wilhelm Brown, John Bull, Johann Kennedy, Carl Luython*** an Engländern; ***Bodenstein,***

Abraham Straufs, Hans Leo Hafsler, Christian Erbach an Deutschen; *Peter Swelink* und *Cornet* an Niederländern; und durch beiläufige Vermerke des Sammlers bei zwei Couranten erfahren wir, dafs der zuletzt erwähnte niederländische Meister, Organist bei der Infantin (Clara Eugenia) zu Brüssel, sein Lehrer sei, und ihm das eine dieser Stücke am sechsten November 1624, das andere am dreifsigsten September des folgenden Jahres übersendet habe. Diesem allem zufolge kann uns über die Zeit, aus welcher unsere Quelle herrührt, kein fernerer Zweifel bleiben; und wenn wir nach genauer Prüfung finden, dafs sie auch mit Sinn und Geschmack zusammengetragen ist, die meisten damals üblichen Darstellungsformen umfafst, die vorzüglichsten Meister jener Zeit enthält, und einen jeden von seiner vortheilhaftesten Seite zu zeigen weifs, so dürfen wir keinen Anstand nehmen, in Rücksicht der Namenbezeichnung den Angaben unseres Sammlers Glauben zu schenken. Denn wir gewannen die Ueberzeugung, er sei ein unterrichteter und verständiger Freund der Tonkunst, selber Tonkünstler, Mitlebender fast aller, in seine Sammlung aufgenommenen Meister, und da er dieselbe auf mannigfache Formen und eigenthümliche Behandlung derselben gerichtet, so habe er auch zu wohl verstanden, die Weise des einen Meisters von der des andern zu unterscheiden, um sich durch falsche Namenbezeichnungen irren zu lassen. Sind wir hierüber mit uns einig geworden, so giebt eine fernere Prüfung der gedruckten Instrumentalwerke Gabrieli's, und deren Vergleichung mit den handschriftlichen, welche unsere Sammlung bietet, uns Vieles an die Hand, um auch unsere letzten Zweifel völlig zu lösen. Die vier handschriftlichen Stücke sind durchgehends nur vierstimmig, die um 1597 gedruckten *symphoniae sacrae* enthalten Instrumentalwerke zu acht, zehn, zwölf, funfzehn Stimmen, die 1615 erschienenen Canzonen und Sonaten deren von drei Stimmen an bis zu zwei und zwanzig, von denen zwei- und dreichörige Stücke bis zu zwölf Stimmen die Benennung Canzone führen. Nun ist es augenscheinlich, dafs die Zahl der bei einem Tonwerke mitwirkenden Stimmen auf dessen ganze Gestaltung einen wesentlichen Einflufs habe. Bei einer geringen Anzahl von Stimmen tritt das melodische Wechselspiel deutlicher hervor. Der Tonkünstler, ist es ihm gelungen ein Motiv zu erfinden, das schon in sich hinlängliche Mannigfaltigkeit bietet, es mit Gegensätzen zu verknüpfen, deren jeder durch seine eigenthümliche, von der des andern abweichende Gestaltung dazu dient ihn hervorzuheben, während er nicht minder durch ihn hervorgehoben wird, — der Tonkünstler, hat er dergleichen für sein Tongewebe sich geschaffen, braucht kaum nach anderen Mitteln zu greifen, um seinem Werke eine Abwechselung zu geben, welche durch die angewendeten ihm bereits hinlänglich gesichert ist. Es ist um defswillen leicht erklärlich, wefshalb unser Meister bei seinen vierstimmigen Canzonen den Wechsel des Maafses und der Bewegung habe verschmähen können. Bei Tonstücken von acht Stimmen bleibt ein blofses melodisches Wechselspiel einzelner Stimmen kaum dem Ohre noch vernehmbar, sobald alle dabei thätig sein sollen; der Tonmeister ist hier schon genöthigt, bald ein, im Einzelnen gegliedertes Tonleben des einen Chores mit dem des andern wechseln zu lassen, bald den einen als harmonische Masse — wenn wir eine Mehrheit von Stimmen mit diesem Namen bezeichnen wollen, deren eine über die anderen herrscht, die andern sie harmonisch entfalten — dem andern entgegenzusetzen, und ist er hienach zu verschiedener Behandlung genöthigt, um völlig verständlich zu bleiben, so liegt ihm diejenige Mannigfaltigkeit, welche durch Wechsel des Maafses und der Bewegung entsteht, schon nicht länger mehr fern. Die Gliederung der Chöre im Einzelnen, durch Nachahmungen, und dadurch gebildete, fugirte Sätze, tritt schon mehr zurück, je gröfser die Anzahl der Stimmen wird, aus denen sie bestehen, das Gegeneinanderwirken als Massen wird häufiger, nach und nach geht die Canzone bei dem vorherrschenden harmonischen Bestandtheile, der hierin deutlicher heraustretenden Tonart, wiederum in

die Form der Sonate über, wie denn auch in der Sammlung von 1615 die vierzehn-, funfzehn- und zwei und zwanzigstimmigen Instrumentalwerke sämmtlich diesen Namen führen, in denen drei bis fünf Chöre, zu vier, fünf und sechs Stimmen jeder einzelne, als harmonische Massen gegeneinander wirken. Nun enthält freilich diese Sammlung auch ein Stück, mit dem Namen „*Sonata*" bezeichnet, [1]) in welchem unser Meister, der sonst höchst selten auf nur fünf Stimmen sich beschränkt, und gewöhnlich nie weniger als sechs Stimmen anwendet, nur drei Geigen mit einander verbunden, und ihnen eine willkührliche Generalbafsstimme gesellt hat. Diese dreistimmige Sonate zeichnet dadurch vor allen andern Instrumentalwerken Gabrieli's sich aus, dafs sie fast nur aus solchen, wie zufällig entstandenen melodischen Gängen besteht, deren wir zuvor bei Erwähnung der ältesten Sonatenform gedachten, aus einem fortwährenden Wechsel schnell verschwindender Motive; dafs ein stetig vorherrschender, melodischer Grundgedanke sie also nicht regelt, die Beziehungen der gewählten Tonart (der mixolydischen) vielmehr dasjenige sind, was ihr Einheit gewährt, diese zwar hinter ein rhythmisch-melodisches Spiel sich verstecken, das sie jedoch mit Deutlichkeit hervortreten läfst. Dadurch nun unterscheidet sich die hier vorwaltende Form von derjenigen, die wir in den Orgeltoccaten Merulo's antrafen. Denn dort erschien uns das flüchtig gaukelnde Tonspiel als eine Ueberkleidung, als eine aus der harmonischen Grundlage hervorblühende, sie schmückende Mannigfaltigkeit; hier scheint das Tonspiel mehr defshalb da zu sein, damit eine dem Ohre wohlgefällige, durch eigenthümliche Beziehungen zu einer Einheit gestaltete Harmonie daraus hervorgehe, wefshalb denn auch hier der Name „*Sonata*" in jenem älteren Sinne nicht unschicklich gewählt erscheint. Wir sind weit entfernt zu glauben, dafs, wie man späterhin oft nur feststehenden Bezeichnungen gemäfs gebildet, sich hergebrachten Formen bequemt hat, auch in jener bildungskräftigen Zeit, die uns jetzt beschäftigt, der Meister allezeit den Namen desjenigen zuvor sich genannt habe, das er zu bilden begonnen. Im Gegentheil finden wir die damals angewendeten Namen nur an die allgemeinsten Beziehungen angeknüpft, und eben in den Benennungen „*Sonata*" und „*Canzone*" tönt die Andeutung des Klanges und Gesanges, der vorherrschenden, das Ganze regelnden Harmonie oder Melodie, nur entfernt uns entgegen. Desto anziehender jedoch ist es, zu beobachten, wie ein Meister, unter dessen Händen die Töne immer zu neuen Gestalten sich belebten, und zuvor unbekannte Beziehungen ihm offenbarten, doch allezeit ihrer Herr geblieben sei, mit richtigem Blicke das Grundgesetz seiner Bildungen erkannt, und danach, wenn auch nur eine allgemeine, doch stets die richtige Bezeichnung für das Gebildete gewählt habe. Nicht minder finden wir Gelegenheit zu mancherlei Betrachtungen, wenn wir erwägen, wie im Fortgange der Zeit die Bedeutung der früher entstandenen Namen sich verändert habe. Die Benennung „*Sonata*" deutete offenbar zu Anfange nur ganz im Allgemeinen an, dafs die damit bezeichneten Tonstücke statt durch Menschenstimmen, durch Instrumente auszuführen seien; wie denn Prätorius ganz richtig anmerkt, dafs dieser Name *a sonando*, vom Tonspiele, sich herleite. Die Sonaten schlossen sich auch zunächst völlig jenen prächtigen, klangreichen Gesangstücken an, in denen die, seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erwachte harmonische Entfaltung, die Tonarten zuerst als belebendes Gesetz für eine Mehrheit verbundener Stimmen anerkannt hatte. Nun fand man bald, dafs die Instrumente in ihrer vielseitigeren Beweglichkeit auch melodischer Entfaltung einen weiteren Spielraum gewährten, als blofse Singstimmen; da indefs hier die Melodie, Gesangsweise, das belebende Grundgesetz wurde, wie es früher die Harmonie gewesen, so zog man für Bildungen dieser Art den Namen „*Canzone*" vor, eine Benennung,

---

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 8.

deren vielleicht Gabrieli zuerst in dieser Bedeutung sich bedient hat, wie denn eben in ihr der Verfasser dieser Blätter sie bei früheren Tonmeistern nicht angewendet gefunden hat, und auch Prätorius in der zuvor angeführten Stelle unseren Meister wegen seiner Canzonen vorzüglich lobt, und sie als Muster aufstellt. Doch ist, damit man seine Canzonen nicht etwa für Gesangstücke halte, bei ihm allezeit der Zusatz „*per sonar*" denselben hinzugefügt. ***Frescobaldi***, ein und zwanzig Jahre lang noch unsers Meisters Zeitgenosse, und ohne Zweifel auch an seinen Werken herangebildet, hat die Form der Canzone schon so aufgefafst, wie sie in ihrer reichsten Entfaltung in Gabrieli's achtstimmigen Werken dieser Art erscheint; die seinigen stellen eine Reihe fugirter Sätze dar, durch kurze choralmäfsige Stellen zuweilen eingeleitet, öfter nur unterbrochen, und mit einander verknüpft; ein gemeinsamer melodischer Grundgedanke klingt in mannigfachen Maafsen an durch sie alle. [1]) Im Allgemeinen scheint zwar hiemit die Form seiner sogenannten „***Capricci***" übereinstimmend. Sie findet sich schon vor ihm, wenn gleich weniger bestimmt ausgebildet. Ein um 1589 im Druck herausgegebenes Stück [2]) dieser Art, aus drei Absätzen bestehend, zeigt in den funfzig Tacten des ersten, zwei Motive, welche ohne auf einander bezogen zu sein, durch eine Zwischenharmonie getrennt, recht lebhaft und klar durchgeführt werden. Es folgt sodann ein kurzer, bewegter Satz im ungeraden Tacte, einer Tanzweise gleichend, welchem endlich die Durchführung eines dritten Motives in ein und zwanzig Tacten sich anschliefst. Das Abspringende, Willkührliche, in den Motiven mehr als der Behandlung, das in dem beschriebenen Tonstücke als das Eigenthümliche der Form des ***Capriccio*** sich darstellt, hat Frescobaldi auf die Behandlung übertragen, indem er vermittelst irgend einer, meist sonderbaren, durch das Ganze hin obwaltenden, ihm Stätigkeit und Rundung gebenden Beziehung, sie bestimmter entwickelt, so dafs in dieser Rücksicht er als deren Schöpfer angesehen werden darf. Seine ***Capricci*** (eine Reihe fugirter Sätze wie seine Canzonen) sind theils auf Nationaltänze, und damals beliebte Volkslieder gegründet, deren einzelne Glieder in jenen wechselnden Sätzen durchgeführt werden ***(la Bergamasca, la Girolmeta, la Spagnoletta, la Bafsa Fiamminga, l'aria di Ruggiero etc.)***, oder ein wunderlicher ***Cantus firmus*** ist ihnen bei allem Wechsel des Maafses und der Bewegung untergelegt, wie der Gesang des Kuckucks, oder es hat der Meister sich irgend ein Gesetz willkührlich auferlegt, durch dessen Beobachtung das Ganze eine fremde, ja bizarre Gestalt erhält, z. B. durch chromatische Tonverhältnisse fortzuschreiten, und alle vorkommenden Bindungen dabei im Aufsteigen aufzulösen, oder auch harmonische Härten absichtlich aufzusuchen. [3]) Hienach dürften wir seine „***Capricci***" als eine besondere Abart seiner Canzonen bezeichnen können. In seinen „***Ricercari***" dagegen beabsichtigt er durchhin strenge, kunstgemäfse Durchführung, verschmäht den Wechsel des Maafses, und durch das Ganze hin waltet ein Gesetz vor, das die Tonverhältnisse, in denen die Nachahmungen erfolgen sollen, bestimmt, und den Widerschlag, (die Art wie einzelne Stimmen als führend und geführt sich auf einander beziehen) regelt. Je mannigfaltiger hienach die Instrumentalmusik sich ausbildete, und zu einem von dem Gesange getrennten Gebiete sich gestaltete, um so mehr ging die älteste Form der Sonate verloren, und die daran geknüpfte Bedeutung dieses Namens. Wenige Jahre

---

[1]) *Vergleiche dessen: Primo libro di Capricci, Canzon francese e Ricercari, etc. Venezia* 1628. *desgl. Fiori musicali etc. Ib.* 1638. *(Es sind dieses die Werke, aus denen Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge die Beispiele hergenommen hat, die er von Frescobaldi anführt.)* [2]) *Vergl. den zweiten Theil der von Friedrich Lindner um* 1589 *zu Nürnberg herausgegebenen Gemma musicalis, und das darin enthaltene vierstimmige Capriccio eines unbekannten Meisters aus dem zweiten Tone.* [3]) *S. in dem vorhin erwähnten Werke von* 1628 *das Capriccio di durezze, und das Capriccio cromatico, con ligature al contrario.*

später als ***Frescobaldi***, um die Jahre 1644 und 1651, bedient sich ***Massimiliano Neri***, [1]) Organist an der Marcuskirche zu Venedig, der Ausdrücke ***Sonata*** und ***Canzone*** bereits ohne allen Unterschied; beides bedeutet ihm dasjenige, was Gabrieli unter der Benennung Canzone verstand, nur ist der Wechsel des Maafses und der Bewegung, deren Beschleunigung er sogar an vielen Stellen vorschreibt, noch häufiger, die Ausführung freier, die Beziehung der einzelnen Sätze loser, da ein durch sie anklingender Grundgedanke weniger hervortritt. ***Legrenzi*** endlich, in seinen zwei- und dreistimmigen, wie drei- bis sechsstimmigen Instrumentalwerken (Venedig 1655, 1663) bedient sich ausschliefslich des Namens „***Sonata***" für dasjenige, was früher ***Canzone*** hiefs, und in dieser, nur künstlicher und feiner ausgebildeten Form bei ihm vorkommt. Diese gedrängte Darstellung läfst uns die spätere Form der Sonate in den Grundzügen ihrer Ausbildung sehen. Dasjenige, was Anfangs kunstgemäfse Ausführung eines Grundgedankens in mannigfach wechselnder Gestalt war, durch jenes Motiv aber seine Einheit fand, gestaltete sich allgemach um zu einer Verknüpfung von mehren, in sich beschlossenen Sätzen gröfseren Umfangs, nach herkömmlicher Abwechselung in Bewegung, Maafs, Tonart u. s. w. aneinandergereiht; und es ist leicht erklärlich, dafs in Frankreich, einem Lande, das mehr als ein anderes die Tanzkunst, mithin auch seine Tanzweisen kunstgemäfs ausgebildet hat, durch ähnliches Aneinanderreihen die spätere Suitenform hervorging, wo man in gewisser Ordnung Tanzweisen von feierlichem, bewegtem, leicht hüpfendem Gange, einander folgen liefs, und, wo es schicklich war, ihre Grundrhythmen in ähnlicher Art mit mannigfachem Tonspiele überkleidete, wie es die ältere Toccatenform mit den Grundharmonieen der Tonart gethan.

Ueberblicken wir nun alle diese Ergebnifse in ihrem Zusammenhange, so gewinnen wir leicht die Ueberzeugung, dafs ***Claudio Merulo*** und ***Johannes Gabrieli*** die Gründer unferer heutigen, selbständig ausgebildeten Instrumentalmusik, die Schöpfer der meisten derjenigen Formen gewesen, welche noch jetzt, wiewohl unter anderen Namen, und eigener, feiner ausgearbeitet, in derselben vorwalten; dafs ***Claudio Monteverde*** aber, dessen künstlerische Thätigkeit wir in dem vorangehenden Abschnitte näher betrachtet, der Ruhm gebühre, Erfinder einer eigenthümlichen, dem Gesange gesellten Instrumentalbegleitung gewesen zu sein, dafs er diese namentlich mit einer als gegenwärtig dargestellten Handlung auf geistreiche Weise in Verbindung zu bringen gewufst, sie in dieser Gestalt und Beziehung bereits zu einem überraschenden Grade der Vollkommenheit gebracht habe. Der Verfolg dieser Darstellung wird ergeben, ein wie grofser Antheil an dieser Erfindung und deren Ausbildung dem ***Johannes Gabrieli*** gebühre. Hier beschränken wir uns darauf, zu bemerken, dass die Form der Canzone besonders bei ihm schon auf das mannigfaltigste ausgebildet erscheint. Seine vierstimmigen Tonstücke dieser Art [2]) zeichnen sich (wie wir berichtet) durch das stetige Vorwalten eines bewegenden, melodischen Grundgedankens aus, dieser aber durch rhythmische Mannigfaltigkeit, welche wohl erfundene, neben, oder mit ihm gehörte Gegensätze hervorheben; und da in der Durchführung wir Führer und Gefährten erkennen, die nach bestimmten Tonverhältnifsen auf einander bezogen sind, so wie nicht minder ein Gesetz des Widerschlags wahrnehmen, so besitzen wir in ihnen wohl auch die ersten, bedeutendern Vorbilder der späteren Fugenform; nur laufen diese Canzonen meist nach Art der Toccaten in rollende Gänge durch den ganzen Tonumfang des Stückes aus, und dem Schlufszusammenklange geht gewöhnlich ein längerer Triller voran. Seine achtstimmigen Canzonen zeigen sich in den Grundzügen ihres Baues durchhin übereinstimmend, und

---

[1]) *Sonate e Canzoni a 4, da sonarsi con diversi stromenti, in chiesa et in camera, con alcune Correnti etc. Venezia* 1644. *Sonate da sonarsi con varj stromenti a* 3 *sino a* 12. *etc Ib.* 1651. [2]) *S. das Beispiel II. A.* 4.

dennoch in der Ausführung höchst verschieden gestaltet. Ein in die Mitte gestellter, theils in ähnlicher Gestaltung öfter wiederkehrender Satz im ungeraden Tacte, bildet gewissermaafsen den Kern des Ganzen, und läuft gewöhnlich in einen ausgeführten, feierlichen Schlufs in geradem Tacte aus, auf solche Weise, wie die meisten geistlichen Gesangswerke jener Zeit und namentlich unseres Meisters. Um diesen Satz reihen sich die übrigen. Ein lebhafter, fugirter, vierstimmiger Satz macht in der Regel den Anfang, und beide Chöre wechseln in der Ausführung des Motivs; es geschieht aber auch, dafs dieses Motiv aus einem Satze und Gegensatze besteht, die von vier Stimmen Anfangs nachahmend verwoben werden, sodann durch die volle Harmonie beider Chöre getragen, und entfaltet, ineinander greifen. [1]) Aus ihrem Einzelleben in den vier Stimmen erblüht auf solche Weise ein reiches Gesammtleben zweier Chöre; was in den einzelnen Stimmen zuvor ertönte, mit einander wechselte, sich verknüpfte, durch sein einfaches Gegeneinanderwirken schon ein eigenthümliches Klangleben offenbarte, bewegt sich nunmehr gegeneinander, die in voller Pracht aus ihm erschlossene Fülle des Klanges verwebend. Die zwischen den Mittelsatz und seine Wiederholungen hindurchgeflochtenen längeren oder kürzeren Zwischensätze, lassen jene Motive fortwährend anklingen. In anderen Canzonen stellen diese Zwischensätze sich, wir möchten sagen rhapsodisch dar, sie finden ihre Keime in den anfänglichen Motiven, von denen einzelne Theile melodisch weiter ausgebreitet werden; in anderen wiederum scheint in diesen rhapsodischen Zwischensätzen der Grundgedanke des beginnenden fugirten Satzes nur noch fern anzuklingen, ja endlich ganz zu erlöschen, und doch entwickelt aus ihm unerwartet sich abermals jenes frühere Tongewebe. In noch anderen ist zu Anfange die fugirte Behandlung verschmäht, scharfe, lebhafte Rhythmen treten in dem Wechselspiele beider Chöre heraus, eindringlicher hervorgehoben durch die volle, einfache Harmonie, und ein gleiches rhythmisches Wechselspiel beschliefst auch das Ganze, um die es sonach eine Einfassung bildet. Bei diesen achtstimmigen Canzonen in der Sammlung von 1597 fehlt die Angabe eines Instrumentes völlig; wir dürfen nicht allein daraus, sondern auch aus anderen Gründen mit überwiegender Wahrscheinlichkeit schliefsen, dafs sie zur Ausführung auf zwei Orgeln ursprünglich bestimmt gewesen. Es ist uns nämlich aus vielen gleichzeitigen und späteren Zeugnifsen Gabrieli's grofser Ruhm als Orgelkünftler bekannt. Nun ist es auffallend, dafs wir in keinem der bedeutenden gleichzeitigen Schriftsteller, obgleich sie die übrigen gedruckten Werke Gabrieli's öfter anführen, Tonstücke angegeben finden, die er ausdrücklich für die Orgel gesetzt habe, unwahrscheinlich aber wiederum, dafs dergleichen von ihm gar nicht vorhanden sein sollten, wovon die zuvor beschriebene, handschriftliche Sammlung das Gegentheil erweist. [2]) Dagegen wissen wir durch ***Scardeoni***, dafs seit der Zeit des ***Hannibal von Padua*** es üblich gewesen, bei feierlichen Gelegenheiten auf beiden Orgeln der Marcuskirche zu spielen; und dergleichen Orgel-Doppelchöre mufsten um so mehr ausgebildet werden, je trefflicheren Meistern seit Hannibal von Padua beide Orgeln untergeben waren, je dringendere Veranlafsung jene hatten, in solchem seltenen Vereine das Ausgezeichnete zu leiten. ***Hannibal von Padua*** hatte sich der Amtsgenossenschaft des ***Hieronymus Parabosco*** zu erfreuen gehabt, ***Andreas Gabrieli*** hatte mit ***Claudio Merulo*** und seinem Neffen vereint wirken können; und dieser, eben auf das Vollstimmige, und auf den Wechsel verschiedener Chöre schon in seinen geistlichen Gesangswerken vorzüglich gerichtet, sahe Männer wie ***Vincenz Bellaver***, ***Joseph Guami***, ***Paul Giusto***, sich zur Seite stehen, und fand so sich in den Stand gesetzt, jene besondere, mit seiner eigenthümlichen Neigung so sehr übereinstimmende Spiel- und Setzweise für sein Instrument auszubilden.

---

[1]) *S. das Beispiel II B.* 9. [2]) *Drei Sammlungen der Orgelstücke Johannes Gabrieli's, in den Jahren* 1593 *und* 1595 *zu Venedig erschienen, und durch den Pater Martini angeführt, sind zuvor erwähnt worden. (Th.* I. *pag.* 42. *Anmerkung I.)*

Man könnte einwenden, dafs jene Canzonen in einzelnen Stimmen herausgegeben seien, und schon da raus mehr Wahrscheinlichkeit dafür hervorgehe, dafs sie zur Ausführung durch einzelne Instrumente bestimmt gewesen. Allein Partituren waren damals etwas Seltenes, und eben so selten die Möglichkeit, jene Canzonen ihrer ursprünglichen Bestimmung zufolge (wie wir sie vorausgesetzt) auszuführen. Der allgemeineren Nutzbarkeit wegen war es daher offenbar vorzuziehen, sie in einer solchen Gestalt herauszugeben, wie sie auf selbstgewählten Instrumenten sofort dargestellt werden konnten, wobei den Organisten — an den wenigen Orten Italiens, wo die Ausführung auf zwei Orgeln möglich war — es ein Leichtes, blieb, sie in die Tabulatur zu bringen. Ueberdem waren Orgelstücke, als Anhang geistlicher Gesangswerke in einzelne Stimmen ausgesetzt, um jene Zeit keine seltene Erscheinung; der siebente Theil der sionischen Musen des Michael Prätorius, die ***Hymnodia Sionia*** defselben Meisters geben uns davon mehre Beispiele; und es kann also in unserer Annahme bei so vielen Gründen für dieselbe nichts Unwahrscheinliches gefunden werden. Ja, sie wird durch eine Anmerkung unsers Meisters bei einer folgenden, zehnstimmigen Canzone in derselben Sammlung von 1597 zur Gewifsheit erhoben. Es ist dieselbe „***Canzone in Echo***“ überschrieben. Zwei fünfstimmige Chöre sind mit vier Zinken und einer Posaune ein jeder besetzt, und die Oberstimmen beider Chöre bilden den Nachhall, nach welchem das Ganze benannt ist. Diese Canzone soll, unserem Meister zufolge, auch mit concertirender Orgel vorgetragen werden, und dieses auf solche Weise geschehen, dafs zwar die Oberstimmen, welche den Nachhall bilden, unverändert von den Instrumenten ausgeführt werden, denen sie ursprünglich zugetheilt waren, an den bezeichneten Orten aber die Orgel die Stelle der anderen begleitenden Instrumente einnimmt, oder vielmehr, die Orgeln, die, jenen zuvor bestimmten vier unteren Stimmen vortragen, weil ohnedies ein solches Concertiren nicht möglich wäre. Es ist also hier offenbar auf eine damals ganz gewöhnliche Art des Vortrags hingedeutet, und da diese bei Tonwerken zu zwei vierstimmigen Chören durchaus anwendbar erscheint, so dürfen wir aus den zuvor entwickelten Gründen sie ohne allen Zweifel bei Gabrieli's früheren Canzonen dieser Art voraussetzen.

Bei vielen andern seiner Instrumentalwerke dagegen hat unser Meister ausdrücklich diejenigen Instrumente genannt, von denen er sie vorgetragen haben will. Seiner Canzone im Echo haben wir so eben gedacht; in einer Sonate, die sich dadurch auszeichnet, dafs die Stellen, welche sanft und leise, und diejenigen, welche stark und kräftig vorgetragen werden sollen, ausdrücklich bezeichnet sind, wonach sie auch in der Ueberschrift benannt wird, (*Sonata piano e forte*) stehen zwei Posaunenchöre einander entgegen; der eine, aus zwei Alt- und einer Tenorposaune gebildet, hat einen Zinken (*Cornetto*) zur Oberstimme; der andere, aus zwei Tenor- und einer Bafsposaune bestehend, eine Geige, welche, in den Altschlüfsel gesetzt, in der Tiefe bis zu dem kleinen D hinabreicht. Diese Art, Geigen und Zinken einander entgegenzusetzen, sie mit Posaunen zu verbinden, sich an der Vermischung, so wie dem durch gleiche Grundlage hervorgehobenen Gegensatze dieser verschiedenen Klänge zu ergötzen, kömmt bei Gabrieli sehr häufig vor. So in der vierten, sechsstimmigen Canzone der Sammlung von 1615, wo zwei Discantgeigen die obern, zwei Zinken die Mittelstimmen, zwei Posaunen die Unterlage bilden; in der zehnten und elften, achtstimmigen zweichörigen Canzone derselben Sammlung, wo die Oberstimmen des einen Chores Geigen, die des andern Zinken sind, und in deren letzter aufserdem an bestimmten Orten (durch die Worte ***sonate, non sonate*** in der Unterstimme) die zuweilen eintretende Mitwirkung der Orgel angemerkt ist; in der vierzehnten, zehnstimmigen Canzone eben daselbst, wo in den beiden entgegengestellten Chören, die zwei Oberstimmen eines jeden durch eine Geige und einen Zinken ausgeführt werden, auf sol-

che Weise, dafs in dem einen das erste, in dem zweiten das andere dieser Instrumente das Ganze beherrscht; endlich in der achtzehnten Sonate defselben Werkes, in welcher vierzehn Stimmen in drei Chöre (zwei fünfstimmige und einen vierstimmigen) vereint sind, der letzte, (der tiefste von allen) durch vier Posaunen gebildet wird, in den beiden andern die Töne von zwei Zinken durch eine Unterlage von drei Posaunen getragen werden. Oefter, und namentlich bei seinen begleiteten Gesangswerken, zu welchen wir nunmehr übergehn, wird durch ein Fagott der Grundbafs zu einem Chore, von Zinken und Posaunen gebildet; nur einmal finden wir bei ihm drei einzelne Geigen einer Bafsstimme gesellt, in der Sonate die wir schon zuvor erwähnt haben. Es scheint hier der schicklichste Ort, von allen diesen Instrumenten, und ihrer Behandlung, soviel uns davon bekannt ist, noch Einiges zu berichten.

Von den Posaunen nnd Fagotten jener Zeit [1]) ist nichts Besonderes anzumerken. Sie waren im Wesentlichen gestaltet wie die noch heut zu Tage üblichen, und wurden eben so behandelt. Man hatte die Fagotte in verschiedenen Maasfen, um die vier Stimmen für einen ganzen Chor dieser Instrumente zu besitzen. Wo sie bei Gabrieli ausdrücklich angezeigt sind, bilden sie aber stets die Unterstimme, und es ist vorauszusetzen, dafs er diejenige Art von Doppelfagotten angewendet wissen wollen, welche Praetorius im elften Capitel des zweiten Theils seiner Organographie beschreibt; die theils das Contra F, theils G zum Grundtone hatten, hienach Quint- oder Quart-Fagott hiefsen, und deren erstes, seinen Worten zufolge, *in Cantu b molli*, das andere *in Cantu* ♮ *duro* (im weichem oder harten System) am füglichsten zu gebrauchen war. Ihres sanften Klanges wegen wurden die Fagotte auch *dolcisuoni* (spanisch *dulzaynas*) oder verstümmelt Dulciane genannt.

Die Posaunen hatte man in vierfachem Umfange: die Octav- oder Doppelposaune (*trombone doppio*) die Quart, gemeine, und Altposaune. Die gemeine Posaune war zu jener Zeit auch ein Concert-Instrument, und Praetorius [2]) führt zwei grofse Virtuosen auf derselben an, *Fileno* zu München und *Erhard* aus Preufsen zu Dresden, von denen der erste in der Tiefe das grofse *D*, in der Höhe das zweigestrichene *e* mit Leichtigkeit erreichte, der andere sogar noch eine Quarte tiefer, und eine kleine Terz höher zu blasen vermochte, (vom A bis zum g) beide aber geschwinde Coloraturen und Sprünge mit Sicherheit herausbrachten. Die Bildung von Chören, in welchen man diesen Instrumenten, wie es Gabrieli gethan, auch künstliche und schwierige Wendungen anmuthete, fand hienach keine Schwierigkeit.

Der Zinken (*Cornetto*) erfordert mehr als jene zuvor genannten Instrumente eine Beschreibung, da er heut zu Tage fast gar nicht mehr üblich ist. Man hatte ihn in verschiedenen Maafsen, und zweierlei Formen; die eine gerade ausgehend, die andere etwas einwärts gekrümmt. Gewöhnlich hatte er eine Länge von zwei Schuhen, seine innere Höhlung lief verjüngt von unten nach oben herauf, und er hatte auf der nach oben gewendeten Seite sechs Tonlöcher für die Finger beider Hände, auf der nach unten gewendeten oben nach dem Mundstücke zu ein Tonloch für den Daumen der linken Hand. Er wurde durch ein trompetenartiges, enggebohrtes Mundstück angeblasen. Bei Prätorius [3]) sind gekrümmte Zinken von drei verschiedenen Maafsen, und zwei Arten gerader abgebildet, deren letzte stiller Zinken hiefs; bei dieser Art war das Mundstück an den Zinken zugleich mit gedreht, und war sie „an Resonantz gar sanfft, still und lieblich zu hören." Die drei gekrümmten Zinken, ihrem Umfange nach durch

---

[1]) *Vergl. Prätorius Theatrum Instrumentorum Tab. XI. Fig.* 2 *bis* 7. [2]) *Organogr. II, Cap. V. pag* 31. *S. auf der* 6*ten Tafel des theatr. instrum. Fig.* 2. *die Abbildung der Oktav Posaune, auf der* 8*ten Tafel Fig.* 1 *bis* 4 *die der übrigen Arten.* [3]) *Theatr. instrum. Tab. VIII Fig.* 5 *bis* 9. *Organogr. l. c. p.* 35. 36.

die Namen des grofsen Tenorzinken, des Chorzinken und des kleinen Diskantzinken unterschieden, lagen um eine Quinte ein jeder auseinander, und das kleine *A* war der Grundton des tiefsten unter ihnen. Der gerade Zinken hatte den Umfang des Chorzinken, der stille das kleine *G* zum Grundtone; in der Höhe reichten sie bis in das dreimalgestrichene *d* und *a* hinauf.

Dem Artusi zufolge [1]) gab es kein Instrument, das schwerer zu behandeln gewesen, das aber auf die rechte Weise geübt, der Menschenstimme näher gekommen wäre als dieses. Ueber Ansatz und Zungenschlag, der auf dreifache Weise, sanfter und stärker, endlich hart und herbe geübt wurde, jenachdem die Zunge den Gaumen, die Zähne, oder die Grenze beider berührte, während man verschiedene Sylben aussprach, führt er Vieles an, das man bei ihm an der angeführten Stelle nachlesen mag. Als ausgezeichnete Meister auf diesem Instrumente werden der *Cavalier del Cornetto*, und *Girolamo da Udine* zu Venedig genannt: der letzte, „*Capo de' Concerti delli stromenti da fiato dell' Illustrissima Signoria di Venezia*," hat uns ein Werk über die rechte Kunst der Verzierungen auf allen Instrumenten *(il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti)* hinterlafsen. [2]) Diejenigen, welche den Zinken in neuer Zeit gehört haben, wo er nur bei dem Abblasen, und nicht mehr bei Concerten oder vollen Musiken gebraucht wurde, fanden seinen Ton rauh und durchdringend, wahrscheinlich wegen der Schwierigkeit des nicht mehr kunstmäfsig geübten Ansatzes.

Die Zinken finden wir bei Gabrieli meist in den G- und C-Schlüssel gesetzt, dem Violin- und Sopranzeichen; die Geigen in beiden, aber auch im Altschlüssel. Da sie durch den einfachen Namen *Violino* oder *Viola* bezeichnet sind, hat er wahrscheinlich die drei verschiedenen Maafse der *Viola da Gamba* angewendet wissen wollen, weil man in gleichzeitigen Werken im entgegengesetzten Falle gewöhnlich die Bezeichnung *Viola* oder *Violino da brazzo (braccio)* gebraucht findet. Diese drei Maafse, Bafs, Tenor, Diskantgeige, lagen, um eine Quinte ein jedes, auseinander; die tiefste Saite des Basses war in das grofse G, die sechs Saiten dieser Instrumente aber durch Quarten, in der Mitte eine Terz, gestimmt. An den bei Prätorius [3]) befindlichen Abbildungen, auch schon an der auf Rafaels Bilde der heiligen Cäcilia am Boden liegenden Geige, sieht man, dafs die Griffbrette mit sogenannten Bünden, Bezeichnungen der Griffe nach halben Tönen, versehen waren, wie bei den Lauten; doch bemerkt Artusi, dafs der Versicherung des *M. Venere* (damals berühmten Lautenmachers zu Padua) zufolge, man bei diesen Instrumenten (und also auch wohl bei den Geigen) die Griffe nicht abgemessen, sondern sie nach Erfahrungen und Handgriffen, ohne bestimmte Regel *(a tastone)* aufgetragen [4]) habe.

Haben wir uns hienach mit den Instrumenten näher bekannt gemacht, die unser Meister bei seinen Sonaten und Canzonen, so wie zur Begleitung gröfserer Gesangswerke seiner späteren Zeit angewendet hat, so gehen wir nunmehr, da wir von seinen Instrumentalwerken bereits genügenden Bericht abgestattet haben, zu jenen über, indem wir bei denjenigen beginnen, in welchen Begleitung und Gesang bestimmt unterschieden sind, und sodann zu denen fortgehen, welche nur durch allgemeine Anzeigen dahin deuten, dafs Gesang und Spiel in ihnen vereint angewendet werden sollen.

---

[1]) *Imperfezzioni Rag. I. fol.* 5 *seqq.* [2]) *Vergl. Garzoni piazza universale Disc.* 43. *Gerber N. L. II. col.* 335. [3]) *Theatr. instr. Tab. XX. fig.* 1. 2. 3. [4]) *Artusi Rag. I. fol.* 10 *et* 11. *Quanto alla tastatura non avean nè regola nè ordine, se non, che dopo l'aver tirate le corde sopra l'instromento, et accordate in quella maggior perfezzione che la natura e l'arte gl'avea insegnato, ponendo le dita hor quà hor là, ritrovavan il luogo proprio di ciascun tasto; e questo è l'ordine osservato da' buoni maestri in simili fatture, sebbene alcuni con la divisione della metà della corda in* 18 *parti si sono dati ad intendere, di dividere il manico del lauto e delle viole secondo la mente d'Aristosseno.*

Hier tritt in dem zweiten Theile der ***Symphoniae sacrae*** (Venedig 1615) uns zuerst ein dreistimmiger, durch Alt, Tenor und Baſs besetzter Gesang entgegen, der von zwei Zinken, zwei Geigen und vier Posaunen begleitet werden soll. Er ist für das Osterfest bestimmt, doch ist sein Text nicht eigentlich liturgisch, wenn auch Vieles darin entweder aus der heiligen Schrift entnommen ist, oder auf sie deutet. „Christus ist erstanden"[1]) (so lauten seine Worte) „und der Herr hat gedonnert vom Himmel, Halleluja; und der Höchste hat seine Stimme tönen lassen, Halleluja; am Tage Eurer Feier werde ich Euch führen in ein Land, darinnen Milch und Honig fleuſst, Halleluja; Ihr, sein Volk und Erbe, verkündet seine Thaten, Halleluja." Die Beziehung dieser Worte auf den Auszug auf Egypten, den das jüdische Osterfest feierte, das Anknüpfen von da aus an das christliche, von welchem jenes als eine Vorandeutung betrachtet wird, an den geschichtlich sinnbildlichen Zusammenhang beider, wie der katholische Gottesdienst ihn so eindringlich hervorzuheben trachtet, ist nicht zu verkennen, dieser Gesang also dem kirchlichen Sinne völlig gemäſs, wenn auch nicht in den Kreis der in der Kirche üblichen aufgenommen. Nun, wissen wir, war zu Venedig das kirchliche und Staatsleben in seiner öffentlichen Erscheinung auf eigenthümliche Weise verknüpft; kirchliche Feste reihten sich oft an vaterländische Ereignisse, viele von jenen wurden durch feierliche Kirchgänge des Doge begangen, und überall, wo dieser öffentlich erschien, wo die Bedeutung und Würde des Freistaats durch ihn dargestellt wurde, durfte Dichtkunst und Gesang niemals fehlen, die Festlichkeit besonders zu verherrlichen. Es lag also sehr nahe, jede feierliche, öffentliche Erscheinung des Staatsoberhaupts, sein Erscheinen an heiliger Stätte, um sich vor dem Herrn aller Herrscher zu demüthigen, durch Gesänge, nach Art der kirchlichen erfunden, zu feiern, ihnen angemessenen, neuen, bedeutungsvollen Schmuck zu geben, die kirchliche Feier in ihrem eigensten Sinne dadurch zu erweitern. So, glauben wir, ist auch dieser Gesang entstanden, und damals vielleicht der Doge am Osterfeste, bei seinem Eintritt in die Kirche des heiligen Zacharias, welche er nach Anhörung der Predigt in St. Marcus an diesem Tage zu besuchen hatte, oder bei seinem Erscheinen in der Kirche des heiligen Geminian, in welche er am achten Tage nachher einzog, damit feierlich begrüſst worden. Daſs eben eine Gelegenheit dieser Art ihn veranlaſst habe, wird auch durch seine ganze Einrichtung wahrscheinlich. Er beginnt nämlich nicht, wie es bis dahin allgemein üblich war, mit vollem Chore, sondern es geht ihm — eine neue Erfindung unsers Meisters — eine Instrumentalsymphonie voran, durch ihre ungewöhnliche Erscheinung die Anwesenden auf etwas Auſserordenttiches vorzubereiten. Durch zwei Zinken und vier Posaunen, in einem kurzen fugirten Satze von nur dreizehn Tacten, in dessen Schluſsfall die Singstimmen einfallen, ausgeführt, zeigt diese Symphonie ein Motiv, dessen sich der Meister im Verlaufe des Ganzen nicht ferner bedient, als bei ihrer späteren, um fünf Tacte erweiterten Wiederholung; ein offenbares Zeichen, daſs sie ihm durch ihr Hervortreten vor dem übrigen Theile des Ganzen als einleitend und vorbereitend dienen sollen. Das Ganze läſst drei Theile unterscheiden: die Verkündigung der Auferstehung, als eines Geschehenen, die alttestamentlichen Verheiſsungen, die ihr sich anschlieſsen, den in dem Halleluja durch alles dieses verwobenen Lobgesang. Diese drei Theile nun hat unser Meister auch durch seine Behandlung besonders hervorgehoben. Die einleitende Symphonie, zuerst der Verkündigung vorangehend, sodann, durch zwei Stimmen (zwei Geigen)

---

[1]) *Surrexit Christus; et Dominus de coelo intonuit, Alleluia; et Altissimus dedit vocem suam, Alleluia; in die solemnitatis vestrae inducam vos in terram fluentem lac et mel, Alleluia; populus acquisitionis, annuntiate virtutes ejus, Alleluia! (S. das Beispiel II. A. 5.)*

verstärkt, in längerer Ausführung desselben Grundgedankens ihr folgend, sondert diesen Theil des Ganzen von allem Uebrigen ab, wie er durch den Vortrag von bloſsen Singstimmen, und durch den ungeraden Tact, vor demselben schon ausgezeichnet ist. Der Lobgesang, das Halleluja, bei jeder Wiederholung auf dieselbe Weise im Verein aller Stimmen und Instrumente wiederkehrend, hebt sich ebenfalls durch den ungeraden Tact heraus, an den ein feierlicher Schluſs im geraden Tacte sich reiht, welcher am Ende des Ganzen durch Verdoppelung des Werthes der Noten, bei völlig gleichbleibendem Verhältnisse derselben, noch eindringlicher wird. Die Verheiſsung, der sie schlieſsende Aufruf zum Lobgesange, entfaltet sich immer voller und prächtiger vor uns. Vor dem ersten Halleluja beginnt die Oberstimme, der Alt, mit Begleitung von drei Posaunen; ihr folgt der Tenor, zu Anfang nur von einer Posaune und zwei Zinken begleitet, endlich von dem ganzen Chore der Posaunen, da, wo es heiſst, daſs der Höchste seine Stimme vernehmen lassen. Den Hauptinhalt der Verheiſsung endlich trägt die Baſsstimme vor, der sich zuletzt auch die übrigen Stimmen anschlieſsen. Ihr sind zu Anfange nur ein Zinken, und zwei Posaunen gesellt, deren harmonische Grundlage sie bildet; dann treten ihr, bis auf die Baſsposaune, alle Instrumente hinzu, im Wechsel mit ihr sich in zwei Chöre sondernd, deren einer auf ihr, der andere auf zwei Posaunen ruht, dieser die beiden Zinken zu Oberstimmen hat, jener aus der zweiten Posaune und den beiden Geigen sich aufbaut. Der Schluſs vereint alles in dem Ganzen Singende und Klingende, bald in vollen Zusammenklängen, bald in wechselnden Chören. Der Aufruf an das Volk zum Lobe erhält dadurch etwas prächtig und bedeutsam Hervortretendes, daſs er jederzeit mit dem harten Dreiklange der kleinen Unterterz des Grundtons von dem unmittelbar zuvor gehörten Zusammenklange eintritt, so, daſs der harte Dreiklang von *d* auf den von *f* folgt, der harte Dreiklang von *e* sich dem von *g* anschlieſst; eine Folge, gegründet auf der Beziehung unserer harten zu den ihnen gesellten weichen Tonarten, dadurch indeſs überraschend, daſs statt weicher Dreiklänge, die auf Grundtönen gleichen Verhältnisses gebauten harten sich hören lassen, wodurch mittelbar das chromatische Verhältniſs des kleinen Halbtons, als des Unterschiedes zwischen der kleinen und groſsen Terz, hervortritt, in seiner Steigerung einem Gehör gebietenden Aufrufe wohl angemessen. Der kleine Halbton nun ist das einzige chromatische Tonverhältniſs, das in dem Ganzen eingeführt ist; als chromatischer Ton ist *dis* angewendet, um den harten Dreiklang auf *h* zu den Worten „*populus acquisitionis*" unerwartet hören zu lassen. Das Ganze zeigt uns, wie sinnig unser Meister Spiel und Gesang, und in jenem eigenthümlich gefärbte Klänge entgegen zu setzen und zu verbinden gewuſst, und giebt uns ein neues Beispiel der ihm oft schon zuvor nachgerühmten Kunst der Entfaltung, die wir auch ferner noch als etwas, seiner künstlerischen Thätigkeit besonders Eigenthümliches, werden zu rühmen haben. Das Ganze bewegt sich in der Tonart *F-dur;* wir bezeichnen sie lieber mit diesem, als dem Namen der ionischen Tonart, denn die besonderen Beziehungen dieser treten nur in entfernten Anklängen hervor, und wir schlieſsen daraus mit Recht, daſs dieses Tonwerk der spätereren Zeit unseres Meisters angehöre, wie es denn auch in einer Sammlung zuerst an das Licht getreten ist, welche, nach des Meisters Tode erschienen, meist nur Werke dieser späteren Zeit neben einigen urkundlich früheren umfaſst.

Aber auch zu einer anderen Betrachtung noch veranlaſst uns das vorliegende Tonwerk. Prätorius [1]), wo er von der Art, wie seine eigenen geistlichen Tonstücke durch Instrumente und Singstimmen zu besetzen seien, ausführlich redet, gedenkt auch der ihnen vorangehenden Symphonieen, und be-

[1]) *Syntagm. III. Abth. 3. Cap. 8. p. 189.*

merkt dabei, es sei ihm diese Art, einen Gesang durch liebliche Harmonie von vier, fünf oder sechs Stimmen auf einerley oder allerley Instrumenten ohne Zuthun der Sänger einzuleiten, da er sie in Johannes Gabrieli's Werken zum erstenmale gesehen, sehr anmuthig vorgekommen; nachher habe er sie auch bei andern Tonmeistern, als *Leon Leoni*, *Stefano Bernardi*, *Francesco Capello* gefunden. Nun ist es keinem Zweifel unterworfen, dafs gegen die eben zuletzt genannten Meister gehalten, Gabrieli als Erfinder anzusehen sei. Zwar erschienen die Werke derselben, auf welche Prätorius deutet, mit dem zweiten Theile der *Symphoniae sacrae* fast alle in demselben Jahre. Abgesehen von Stefano Bernardi, dessen *porta musicale*, welche in diesem Jahre zu Venedig erschien, als ein Lehrbuch kaum gemeint sein kann, und dessen geistliche Tonwerke später sind, gab Franz Capello [1]) seine „Motetten und Dialogen zu fünf bis acht Stimmen nebst Ritornellen, Symphonieen u. s. w." um 1615 bei Jakob Vincenti zu Venedig heraus, Leo Leoni, von der Akademie der Olympier zu Vicenza, seine „güldne Krone mit den Edelsteinen harmonischer Wechselspiele zu vier Stimmen und sechs Instrumenten geschmückt," in eben dem Jahre bei Richard Amadino [2]). Allein beide haben diese ihre Werke bei ihrem Leben öffentlich gemacht, und selber eingeführt; Gabrieli war bereits 1612, drei Jahre früher, gestorben. Schon bei seinem Leben hatten, wie wir früher berichtet, viele seiner Werke sich in Abschriften verbreitet, auch bezeugt dieses Prätorius ausdrücklich [3]), indem er noch dabei bemerkt, dafs die nachmals im Druck erschienenen Concerte nicht ganz mit den abgeschriebenen übereingestimmt hätten. Dafs sie also schon früher gehört worden, als die mit ihnen zugleich erschienenen Werke, leidet keinen Zweifel, so wie diese nicht allein durch die gebrauchten Instrumente, sondern auch die Art ihrer Anwendung zu erkennen geben, dafs sie jene zum Vorbilde genommen, und ein Zeugnifs dafür ablegen, wie grofsen Beifalls Gabrieli's Behandlung sich erfreut habe. Durch alles dieses finden wir aber endlich auch zu der Folgerung uns hingeleitet, dafs J. Gabrieli überhaupt der Erfinder eines eigenthümlichen Styles der Instrumentalbegleitung gewesen sein möge, eine Erfindung, die wir in dem vorangehenden Abschnitte doch dem Claudio Monteverde beigemessen haben. Es ist wahr, Monteverde's Vesper der heiligen Jungfrau war bereits 1610, zwei Jahre vor Gabrieli's Tode erschienen; sie enthält, zumal in dem Magnificat, Einleitungs- und Zwischensätze für die Instrumente, welche, wenn auch mit dem Namen „*Ritornello*" bezeichnet, doch in ihrer Stellung zu dem Vorangehenden und Folgenden den Gabrielischen Symphonieen ähnlich sind, mit der einzigen Ausnahme, dafs die bei dem zuvor beschriebenen Tonwerke vorkommenden im fugirten Style gesetzt sind, die Einleitungen Monteverde's dagegen im einfach mehrstimmigen Satze einhergehen. Monteverde wäre also hienach mit der gerühmten Erfindung unkundlich am frühesten hervorgetreten. Allein Prätorius kannte das erwähnte Werk dieses Meisters unfehlbar nicht minder genau, als Gabrieli's begleitete Gesänge; er hat es, eben mit Rücksicht auf Ritornelle und deren Bedeutung, einer besonderen Erwähnung werth gehalten [4]), gewifs also fleifsig durchgesehen und geübt. Beide Werke hat er ohne Zweifel bald nach ihrer Hervorbringung erhalten; bedeutende Tonwerke wurden damals, noch ehe sie im Drucke erschienen, häufig durch Abschriften verbreitet. Prätorius gedenkt

---

[1]) *Organist an der Kirche delle grazie zu Brescia.* [2]) *Motetti e dialoghi a* 5. 6. 7 *et* 8. *con sinfonie, ritornelli, ed una messa in fine: il tutto variatamente concertato con voci ed istromenti etc. da Gio. Franc. Capello, organista nelle gratie di Brescia. Venezia* 1615 *appresso Giacomo Vincenti. — Aurea corona, ingemmata d'armonici concerti a* 10, *con* 4 *voci et* 6 *istromenti in lode della santissima Incoronata di Vicenza, di Leon Leoni, academico Olimpico etc. In Venezia* 1615 *appr. Ricciardo Amadino.* [3]) *Syntagm. III. Cap. II. Abth. III. pag.* 134. [4]) *Syntagm. mus. III. Abth.* 3. *Cap.* 1. *p.* 128 *seqq.*

an einem andern Orte ausdrücklich Gabrielischer Gesänge, die er in Abschriften gesehen, und ihrer Vergleichung mit den später herausgekommenen Drucken; mit Venedig stand er in genauem Verkehr, wie er denn oftmals an ihn gelangter Zuschriften venedischer Meister erwähnt, und eben diese vorzugsweise als Muster aufzustellen pflegt. Sagt er also, daſs er in Gabrieli's Werken die Symphonieen zuerst gefunden — die er als solche eben nicht als fugirte Sätze bezeichnet — so dürften wir glauben, daſs er es nicht ohne Bezug auf Monteverde geäuſsert, und können mit einiger Zuversicht schlieſsen, daſs Gabrieli sie in der That auch früher angewendet habe. Wir glauben jedoch, dieser Folgerungen ungeachtet, bei unserer früheren Behauptung stehen bleiben zu müssen. Aus Monteverde's Bemühungen um die Ausbildung der Oper ging ihm der Styl seiner Instrumentalbegleitung hervor. Wir haben kurz zuvor ausführlich betrachtet, wie er sich ihm allgemach lebendig entwickelt habe, und dürfen — kann er auch nicht eben als Erfinder der Vor- und Nachspiele gelten, die, wenn auch dürftiger, wir doch schon bei Peri und Caccini finden — das auf seinem Wege, unter seinen Händen Gebildete, ohne Zweifel das Seinige nennen; ja, wir wären ungerecht gegen ihn und seine wahrhaft schöpferische Thätigkeit, wenn wir es anders nennen wollten. Früher ohne Zweifel auf diesem Gebiete, als Gabrieli auf dem seinigen, hat er eine von dem Gesange wesentlich unterschiedene Instrumentalbegleitung angewendet, früher also wohl auch von hier aus sie auf seine geistlichen Tonwerke übertragen. Allein bei allem Sinne für feine, kunstgemäſse Bildung mannigfaltiger Formen, den wir ihm schon früher zugestanden haben, den wir als seine Eigenthümlichkeit auch in diesen Werken anerkennen müssen, sehen wir jene Formen auf sie im engsten Sinne doch nur übertragen; sie erscheinen uns als ein fremdartiger, ihnen geliehener Schmuck, nicht als eine aus ihrem Geiste und Sinne lebendig hervorgegangene, sie bedeutungsvoll schmückende Blüthe. Als eine solche dagegen hoffen wir Gabrieli's Instrumentalbegleitung bei dem nur eben beschriebenen geistlichen Gesange gezeigt zu haben; in Monteverde's dramatischen Werken war die seinige uns nicht minder so erschienen. Was hienach die eben aufgeworfene Frage betrifft, so möchte das Verdienst beider Männer am gerechtesten und zuverlässigsten dahin festzustellen sein: Monteverde hat Instrumentenspiel und Begleitung zuerst eigenthümlich ausgebildet, auf dem Gebiete der dramatischen Tonkunst beides bereits auf eine überraschende Höhe gehoben, es wohl auch zuerst auf geistliche Tonkunst übertragen. So sinnreich aber auch dasjenige erfunden ist, was er hier angewendet, so befand er sich dabei doch nicht auf dem angebornen Felde seiner Thätigkeit. Gabrieli dagegen, hat er auch vielleicht nur benutzt, was er bei seinen Zeitgenossen bereits vorfand, hat es doch dem Gebiete, auf dem er vorzugsweise, und mit der ganzen Kraft seines Geistes waltete, auf eine solche Weise angeeignet, daſs wir in diesem Sinne ihn wohl wiederum Erfinder nennen mögen; es hat sich ihm ganz in dem Geiste des Lebens seiner Vaterstadt zu einem wahrhaft Neuen gestaltet, wir finden es durch die ihm inwohnende schaffende Kraft völlig durchdrungen und belebt, und eben deſshalb ganz als das Seinige. Monteverde bedarf, wie zu allen seinen Schöpfungen, so auch zu seinen Instrumentalwerken des Affekts, eines bewegten Bildes, das er in seinen Tönen abspiegeln kann; beides sucht er auf, und wo er es findet, quellen eigenthümliche Gestaltungen der Töne hervor unter seinen Händen; wo ihm beides gebricht, weiſs er zwar, einem geschmackvollen Baumeister gleich, seine Tongebäude mannigfaltig und in gefälliger Uebereinstimmung ihrer Theile zu ordnen, doch bleibt, was er so hervorbringt, nur ein Spiel mit Klang und Maaſs ohne tieferes Leben. Gabrieli, in dem kirchlichen Instrumente, das ihm untergeben ist, eine Fülle von Klängen beherrschend, hat auf ihm sich hineingelebt in das Wesen der Töne, ihr inneres Leben ist ihm in reicher Fülle aufgegangen. Innerhalb der allgemeinen Grundformen

welche schon seinen Vorgängern aus dem bewegten Strome dieses flüchtigsten Bildungsstoffs in ihren Grundzügen sich ausgesondert, in ihren innersten Beziehungen aber erst ihm sich erschlossen, für ihn wahrhaft Gestalt gewonnen hatten, vermag er nun Bildungen zu erschaffen, welche unter diese allgemeinen Formen befafst, doch in sich ein eigenthümliches Leben tragen, und versteht dieses auf die zarteste Weise zu entfalten. So bedarf er nicht erst des anregenden Reizes leidenschaftlicher Bewegung, des Wechsels der Bilder, den eine Begebenheit gewährt, um zum Schaffen begeistert zu werden; es ist das Leben der Töne selber, in denen er webt, das ihn begeistert, und wortlos auch verkündet sich dieses in seinen Schöpfungen.

Ist es nun so in seinen freien Instrumentalwerken; so haben wir eben gesehen, wie auch im Vereine des Spieles und Gesanges er gewufst habe, beides von innen heraus an einander zu knüpfen, das eine zu der Entfaltung des andern mitwirken zu lassen, und dadurch seiner Aufgabe völlig genug zu thun. Ein anderes Beispiel, dem betrachteten nahe verwandt, und dennoch eine eigenthümliche Behandlung zeigend, wird, da es zu neuen Betrachtungen Stoff darbietet, nicht unwillkommen sein. Die behandelten frommen Worte reihen wiederum Schriftstellen und schriftgemäfse Bitten und Lobgesänge aneinander: das Ganze, ohne liturgisch zu sein, dürfte auf die zuvor beschriebene Weise zum feierlichen Schlusse einer an ein kirchliches Fest geknüpften vaterländischen Feier gedient haben [1]). „Lobet den Herrn in euren Versammlungen, Halleluja: an jedem Orte seiner Herrschaft, lobe den Herrn, meine Seele, Halleluja! In Gott meinem Heilande ist auch mein Ruhm: Gott ist meine Hülfe, und meine Hoffnung ist in dem Herrn, Halleluja! Gott, unser Gott, dich rufen wir an, dich beten wir an; befreie, erlöse, belebe uns, Halleluja! Der Herr ist unser Helfer in Ewigkeit, Halleluja!" Auch hier wiederum finden wir das Halleluja dem Ganzen hindurchgewoben; dieses aber sondert sich uns in zwei Theile. Auf einen wiederholten Aufruf zum Lobe folgt der Ausdruck fester und unerschütterlicher Zuversicht; auf dringende Bitten in gleicher Weise die Versicherung gläubiger Gewifsheit der Erhörung. Dafs alles dieses in einem Tonbilde sich darstelle, das am Schlusse die reichste, bedeutsamste Entfaltung dessen zeige, was zu Anfange nur angedeutet war, ist unsers Meisters Bestreben gewesen. Als Mittel seiner Darstellung hat er zwei vierstimmige Chöre angewendet; einen vollen Chor, durch die gewöhnlichen vier Singstimmen besetzt, einen Chor einzelner Stimmen, durch Sopran, Alt und zwei Tenore gebildet. Diesen beiden Chören gesellen sich sechs Instrumente, drei Zinken, eine Geige, zwei Posaunen. Der zweimalige Aufruf zum Lobe im Beginne wird durch völlig unbegleiteten Gesang, einer einzelnen Sopranstimme zuerst, sodann einer einzelnen Tenorstimme vorgetragen; mit dem Halleluja schliefst diesen beiden Stimmen der volle Chor beide Male auf gleiche Weise im ungeraden Tacte sich an, und beide lassen, in dessen Gesang einzeln eingreifend, dagegen sich hören. In die Schlufstöne der letzten Wiederholung nun fallen die Instrumente mit einem kurzen, selbständigen Symphoniesatze ein, und begleiten sodann den zweistimmigen Gesang des Altes und Tenors (der beiden übrigen jener vier einzelnen Stimmen) welche die Worte vortragen: in Gott meinem Heilande ist auch mein Ruhm, meine Hoffnung, meine Hülfe. Bekräftigend, versichernd, tritt die volle Harmonie der Instrumente

---

[1]) *In ecclesiis benedicite Domino, Alleluia! In omni loco Dominationis, benedic anima mea Domino, Alleluia! In Deo salutari meo, et gloria mea; Deus auxilium meum, et spes mea in Deo est, Alleluja! Deus, Deus noster, te invocamus, te adoramus; libera nos, salva nos, vivifica nos, Alleluia! Deus adjutor noster in aeternum, Alleluia!* (*S. das Beispiel II. A.* 6.)

den Singstimmen hinzu, deren Gesang nachahmend; seine mannigfach verwobenen Wendungen hören wir bald in den zarteren Tönen des Cornets erklingen, dessen Laut den Zeitgenossen des Meisters der Menschenstimme am nächsten zu kommen schien, bald in den sanften Bebungen der Gambe, bald in den mächtigen metallenen Klängen der Posaune, bald die einen, bald die andern dieser Klänge dem dritten untergeordnet, alle aber dem Gesange dienend. Nun ertönt auch das Halleluja in erhöhter Pracht wieder; in den vollen Chorgesang greifen nun zwei Stimmen ein, die zuletzt gehörten, und dieses Eingreifen unterstützen alle Instrumente, indem sie diesen einzelnen Stimmen, denen sie bis dahin gesellt waren, sich vereinen, die, gegen den vollen Chorgesang gehalten, schwachen Töne ihres Lobes schmückend und verrherrlichend. Nun hören wir wiederum einzelnen Gesang zweier Stimmen; Sopran und Tenor, welche das Ganze begannen, treten ein mit den Lauten des Anrufens, Anbetens, den Bitten um Erhörung, Erlösung, Belebung, bald in zweistimmigem, bald im Wechselgesange; und eine besondere, auch rhythmisch eigenthümlich gegliederte Gesangsweise bezeichnet jede dieser Bitten. Das Halleluja kehrt wieder wie zuvor; in den vollen Chorgesang wiederum greifen beide zuletzt gehörte Stimmen ein, die Instrumente schweigen: jetzt aber läſst der volle Gesang beider Chöre, der Klang aller Instrumente sich hören: „Gott ist unser Helfer in Ewigkeit", und der Chor der einzelnen Stimmen, am Schluſse auch die damals beliebten melodischen Auszierungen nicht verschmähend, mit ihnen über den vollen Chortönen schwebend, während eine Stimme die andere zu überflügeln trachtet, und so alle immer höher sich erheben, läſst uns lebendig fühlen, wie unser Meister alles aufgeboten, eben hier den höchsten Aufschwung darzustellen. Nun wirken zwei Chöre gegeneinander in dem Halleluja des Schlusses; die Instrumente sind dem vollen Chore jetzt gesellt, in diese Fülle des Klangs tönen die reinen Laute des Gesanges hinein: ein feierlich voller Kirchenschluſs krönt das Ganze. Schon diese schwache Darstellung in Worten zeigt uns den Sinn, in welchem unser Meister dieses Ganze gefasst habe, so wie auch hier wiederum seine Kunst, aus dem Einzelnen, dem Einfachen, eine bedeutsame Fülle hervorblühen zu lassen, uns entgegentritt. Die Behandlung der Tonart, so wie die eingeführten Miſsklänge, und einige Besonderheiten der Stimmführung zeigen deutlich, daſs dieses Tonwerk der späteren Zeit Gabrieli's angehöre. Innerhalb der diatonischen Leiter von *A* ist das Ganze befaſst, einzelne Anklänge des Phrygischen und Ionischen kommen vor. Die chromatischen Töne *dis* und *ais* finden wir gebraucht, den letzten um eine bestimmt ausgesprochene Ausweichung nach *h dur*, unserer heutigen Tonkunst gemäſs, herbeizuführen, nicht in dem Sinne, der unsern Meister in seinen früheren Werken zu Anwendung chromatischer Töne geleitet; wir dürften hienach sagen, in dem Ganzen walte die äolische Tonart in freier Behandlung vor. Der Miſsklang der verminderten Quarte tritt in der vollen Harmonie des Zwischenspiels der Instrumente hervor; melodisch ist er nicht minder angewendet, so wie die künstlich herbeigeführte, verminderte Quinte. Der kleine Halbton erscheint hier unmittelbar im melodischen Fortschritte derselben Stimme, wie desselben Instruments, auf ähnliche Weise sonst, und bei gleicher Veranlaſsung, wie in dem zuvor betrachteten Gesange. Denn auch hier, nur durch jenen unmittelbaren, oft in die höchste Stimme gelegten melodischen Fortschritt schärfer entgegengesetzt, findet sich der harte Dreiklang von *e* dem von *g*, der harte Dreiklang dieses letzten Tones dem von *b* angeschlossen; wie dort bei dem Aufruf an das Volk zum Lobe des Herrn, so hier dem Anrufe des Herrn selbst, des Helfers in Ewigkeit. In der Stimmführung endlich zeigt es sich als etwas Besonderes, daſs an einigen Stellen die Instrumente die Mittelstimmen des Chores in der höheren Octave begleiten, so wie dieses auch zuweilen mit den einzelnen Gesangsstimmen im Verhältniſs gegen die Stimmen des vollen Chores der Fall ist. Diese Setzweise findet

sich in den früheren Werken Gabrieli's nirgend vor; schon Prätorius bemerkt, [1]) dafs diese dadurch vor seinen spätern sich auszeichnen. Die Stimmen über ihre Zuläfsigkeit waren in jener Zeit sehr getheilt, indem Viele auch im Verein mehrer Chöre die Octaven gänzlich verbieten wollten, doch entschieden endlich die bewährtesten Meister und Tonlehrer sich **für** dieselben. Prätorius [2]) berichtet uns, Artusi lobe es sehr, wenn bei dem Verein mehrer Chöre man die Grundstimmen derselben allezeit im Einklange einher gehen lasse; ein jeder Chor bekomme dadurch erst eine rechte, völlige Grundlage. Auch sei ihm aus Venedig zugeschrieben [3]) (fährt er fort), dafs die vornehmsten Tonkünstler in Italien bei vollen Chören mit allem Fleifse Einklänge und Octaven gebrauchten, aus eigener Erfahrung, dafs sie in grofsen Kirchen, wo die Chöre weit von einander gestellt seien, viel befsere Kraft gäben, als wenn man sie nach den gebräuchlichen Regeln des Satzes ängstlich vermeide. Sei aber (wie in Gabrieli's früheren Werken) die Grundstimme eines höheren Chores, jenen Regeln zufolge, im vollen Zusammenklange als Mittelstimme behandelt worden, so müsse man zu einem solchen Chore entweder ein Regal, Positiv oder eine Orgel stellen, oder mindestens doch einen Grundbafs, der im Zusammenfallen der Chöre eine genügende Grundlage hören lafse, damit an keinem Orte der Gesang unvollkommen und lückenhaft erscheine. In allen Stimmen übrigens seien Octaven zu dulden, wenn eine derselben eine Gesangs- die andere eine Instrumentalstimme sei. In den Mittelstimmen seiner Gesänge lafse er (Prätorius) sie nicht zu, doch werde auch da durch ***Ludwig Viadana*** ihnen das Wort geredet; diesem Meister zufolge komme es auf die gute Wirkung am meisten an, und eine ängstliche Regelmäfsigkeit, bei welcher diese verloren gehe, sei völlig zu verwerfen. Möge es auch deren geben, die von „sonderlichen, subtilen Humoren" seien, die „ihre sonderbare Profefsion von einem reinen, delikaten und sauberen Gehöre machten," denen diese Neuerung ganz nicht gefalle, die bald hier, bald da Zweifel und Mängel fänden, bald dieses bald jenes tadelten, er, Viadana, „habe solches nach seinem Gutachten also gesetzet: wenn es nun andere auch also machen würden, so werde eine Zeit vorhanden sein, da Derjenige, so es alsdann sehr schlimm und unsauber mache, dafür werde gehalten werden, als wenn er es sehr köstlich und zum Besten gemacht hätte." Seine lange, durch mehre Blätter fortgehende Beleuchtung der hier angeregten Frage, schliefst Prätorius mit einer treuherzigen Versicherung, in deren wesentlichen Inhalt wir für Gabrieli ohne Zweifel einstimmen werden, da auch er in den Grenzen der damals üblichen Vorfchriften sich frei zu bewegen verstand, also gewifs nicht ohne Ueberzeugung und Absicht über sie hinausgeschritten ist. Er habe (sagt Prätorius [4]) in seinen deutschen Concerten jede verbotene Fortschreitung zwischen Vocal- und Instrumentstimmen gar wohl vermeiden können. „Aber (fährt er fort [5]) damit der Choral auch in den ***Instrumentis*** gehört und vernommen werde, und ich die ***Italos*** etlichermaafsen nach meiner Wenigkeit imitire hab ich's bisweilen mit Fleifs gesetzet u. s. w. da es mir sonsten, eine jede Stimme rein und sauber zu setzen gar keine sonderbare Mühe gewesen wäre."

Der zweite Theil der ***Symphoniae sacrae*** enthält nur noch drei Stücke, bei welchem die beglei-

---

[1]) *Syntagm. mus. II. p.* 98. *Cap. XII. Uff was maafsen die Unisoni and Octaven zu gebrauchen pafsiren können und zugelassen werden. Vergl. hiemit auch Prätorius Aeufserung in dem Vorberichte zu seiner Urano-Chorodia (Wolfenbüttel* 1613.) *„darumb denn auch nunmehr in jetziger Zeit in Italia und anderen Orten (da die Chor weit von einander geordnet und gestellet) die unterste Bäfse alle in unisono, und auch bisweilen (wie imgleichen auch die Mittelstimmen) in der Octava ohn einig Bedenken, gesetzet werden. Inmaafsen dann in des vortreflichen Componisten und Organisten, Herrn Johann Gabrieli's sehr lieblichen, zuvor unerhörten, aus der maassen anmuthigen Concerten, und uff die Festa Nativitatis, Resurrectionis Christi und andere Solemnitäten gerichteten lateinischen Muteten zu ersehen.* [2]) *Ib. p.* 94. [3]) *p.* 97. [4]) *p.* 100. [5]) *p.* 101.

tenden Instrumente ausdrücklich angezeigt sind. Jenes „*Jubilate Deo*" zuvörderst, aus verschiedenen Psalmversen zusammengesetzt, das wir in einem früheren Abschnitte in einer anderen Behandlung betrachteten, und die Vermuthung aufstellten, es möge in dieser Gestalt für die Feier der Krönung der Dogaressa Morosina, Marin Grimani's Gemahlin, bestimmt gewesen sein. Hier erscheint es in seinen Grundzügen ähnlich, nur von acht Instrumenten begleitet, welche eine kurze fugirte Einleitung von vierzehn Tacten vorher ausführen: zwei Zinken für die Oberstimmen, fünf Posaunen für die Mittelstimmen, ein Doppelfagott als Grundlage; im Zusammenklange schliefsen diese Instrumente den Singstimmen sich genau an. Eben so wenig als dieser Gesang giebt uns ein zwölfstimmiger zu Ehren Johannes des Täufers zu besonderen Betrachtungen Anlafs. Hier sind sechs Singstimmen, je zwei Alte, Tenore, Bässe, durch einen Chor von sechs Posaunen begleitet, welche bis auf wenige Stellen in fortdauernder Thätigkeit bleiben. Bedeutender ist das letzte dieser drei Werke; in der Gestalt wie es hier sich zeigt, wahrscheinlich ein Entwurf, welchem die letzte Ueberarbeitung fehlt, wie aus einigen Lücken hervorzugehen scheint, und manchen, von unserem Meister sonst leicht vermiedenen Härten. Die Worte sind aus einem Responsorium für die Christmetten, aus einer bei den kanonischen Stunden und den *Laudibus* des Weihnachtfestes üblichen Antiphonie, mit wenigen Veränderungen und Erweiterungen zusammengesetzt. Es ist ein Gespräch der Hirten und Derjenigen, denen sie zuerst die Geburt des Erlösers verkündeten, welche wir die Fragenden nennen wollen. Am Schlusse gestaltet es sich zu einem gemeinsamen Lobgesange, den zwei einzelne Stimmen der Fragenden einleiten, nachdem der volle Gesang des Hirtenchors tiefe Anbetung ausgesprochen hat. Die im Wechselgespräch einzeln hervortretenden, dann sich gesellenden, zu vollen Chören endlich vereinten Stimmen, welche, ohne vom Chorgesange oder Instrumentenspiel unterbrochen zu werden, bei unserem Meister sonst nicht vorkommen, geben diesem Tonwerke ein eigenthümliches Gepräge. Die Instrumente beginnen mit einer Einleitung, aus der einzelne Motive im Gesange später wiederkehren. Sie besteht aus achtzehn Tacten im geraden, aus acht im ungeraden Tact, welche letzten einmal wiederholt werden. Zwei Zinken, drei Posaunen, sind ausdrücklich angezeigt; von zwei mit einander gehenden, einem jeden der beiden Chöre nachmals zur Grundlage dienenden Bafsinstrumenten dürfen wir voraussetzen, dafs es Doppelfagotte gewesen, welchen Gabrieli bei vollen Instrumentalsätzen am liebsten die Unterstimme zutheilt; ein drittes, eine Barytonstimme, dürfte eine Gamba sein sollen, die er mit den genannten Instrumenten gern als Mittelstimme verbindet. Die beiden Chöre von Singstimmen möchten, der nicht selten vorkommenden Gesangsverzierungen wegen, als nur mit einzelnen Sängern zu besetzen, gemeint gewesen sein. Der Chor der Fragenden besteht aus einer Mezzo-Sopran-, Alt-, Tenorstimme, der der Hirten aus einer Alt- und zweien Tenorstimmen. Der Gesang ist also nur aus Mittelstimmen zusammengesetzt, die Begleitung zum gröfsten Theile aus tiefen; nur die gesangähnlichen Töne der Cornetten schweben über dem Ganzen, mit denen der Gambe vereint. Wir sehen, das Ganze ist als ein Nachtstück gemeint; während der Gesang, wir möchten sagen, im Dämmerlichte gehalten ist, auf der düster-feierlichen Unterlage der Posaunen ruht, glänzen helle, wortlose Töne hervor aus diesen Klängen, wie eine Ahnung des heiligen Lichtes, das zu verkünden, zu preisen, der ganze heilige Gesang bestimmt ist. Wir fügen nur noch hinzu, dafs das Ganze in der frei behandelten dorifchen Tonart in ihrer Versetzung sich bewegt, dafs zu Heraushebung einzelner, besonders betonter, feierlich nachdrücklicher Stellen, der Meister absichtlich Octavengänge eingeführt hat, nicht allein in Stimmen und Instrumenten, sondern auch in den Stimmen unter sich. Ohne das Einzelne weiter zu berühren, wo wir meist schon zuvor Gesagtes würden wiederholen müssen, lassen wir nur die Worte folgen; die Stimmen der

Hirten, der Fragenden, den Verein Beider wird man nach den gegebenen Andeutungen leicht unterscheiden. [1]) „Wen sahet ihr, Hirten? sprechet, verkündet uns, wer ist auf Erden erschienen? Christum, den Erlöser, von der Jungfrau geboren, sahen wir, und die Chöre der Engel, den Herren lobend; Maria und Joseph sahen wir, demüthig zur Erde niedergeworfen, den theuren Gebornen beide demüthig anbetend. Dank sei Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christ, unseren Heiland! O grofses Geheimnifs, wunderwürdige Ordnung des Heils! Dafs die Thiere den Herrn schauten als er neugeboren in der Krippe lag, Halleluja!"

Wir haben das eben beschriebene Tonbild als einen wahrscheinlich unvollendet gebliebenen Entwurf bezeichnet; vieles andere was in dem zweiten Theile der *symphoniae sacrae* enthalten ist, stellt auf ähnliche Weise sich dar, ohne die letzte Hand des Meisters, ja offenbar unvollendet. Zeugen für diese Behauptung sind die erheblichen Fehler, die in einigen, die grofsen Lücken, welche in andern Stücken angetroffen werden; mancher bei unserem Meister sonst nicht vorkommenden, und nicht etwa durch Fremdheit auf einem neuen Kunstgebiete zu erklärender Unebenheiten zu geschweigen. Es scheint als habe Gabrieli's Schüler, *Aluise Grani*, welchem die Herausgabe nach des Meisters Tode übertragen war, von einigen der in diese Sammlung aufgenommenen Tonstücke nur den flüchtigen Entwurf einer Partitur, von anderen nur ausgeschriebene Stimmen vorgefunden; fromme Verehrung seines Lehrers habe ihn von der Ergänzung der einen, von der Prüfung der anderen abgehalten. Denn in der That, es sind einige der abgedruckten Stimmen theilweise zu den Stücken gar nicht gehörig, denen sie zugetheilt sind. Die Worte zwar haben sie mit ihnen gemein, aber sie müssen offenbar zu andern Behandlungen derselben gehört haben, denn es ist hier nicht die Rede von einem einzelnen, oder selbst mehren Schreib- oder Druckfehlern, sondern einem völligen Mifsstimmen zu dem übrigen Theile des Gesanges, so dafs sie gar nicht bestimmt gewesen sein können, bei demselben mitzuwirken. [2]) Desto erwünschter mufste dem Verfasser dieser Blätter der Besitz eines Exemplars dieser Sammlung sein, das vor ihm ein jüngerer Zeitgenosse Gabrieli's, *Hans Staden*, Organist an der Lorenzerkirche, nachmals der Sebaldskirche zu Nürnberg besessen, der alle solche Stellen durch eingelegte, sauber beschriebene Papierstreifen ergänzt hatte, vielleicht aus den, seinen Nürnberger Freunden von dem Verfasser mitgetheilten Partituren, während er nur die ausgeschriebenen Stimmen zurückbehalten hatte, die man in seinem Nachlasse, mit fremden theilweise vermengt, vorfand. Bei den lückenhaften Stellen dagegen hat Staden so wenig als Grani eine Ergänzung versucht, und wir können daher gewifs sein, die Werke in dem Zustande überkommen zu haben, in welchem Gabrieli sie verlassen hat. Solche Lücken finden sich vornehmlich an den Stellen, wo einzelne Stimmen mit einander wechselnd eintreten, oder auch im vereinten Gesange nachahmend wetteifern sollen. Dafs an vielen solcher Stellen der Eintritt einer völlig unbegleiteten Singstimme gemeint gewesen, ist freilich gewifs, an anderen dagegen zweifelhaft, an vielen, der völlig unausgefüllt bleibenden,

---

[1]) *Quem vidistis, pastores, dicite, annuntiate nobis, in terra quis apparuit? Christum salvatorem, de virgine natum vidimus, et choros angelorum, collaudantes Dominum. Mariam et Joseph vidimus, in terra stratos supplices, et natum carum pariter adorantes humiliter. Gratia Deo, qui dedit nobis victoriam per Jesum Christum, salvatorem nostrum. O magnum mysterium, et admirabile sacramentum! ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in praesepio, Alleluia!*

[2]) *Namentlich ist dieses der Fall bei dem siebenstimmigen „Sancta et immaculata virginitas", einer Ueberarbeitung eines ähnlichen schon* 1597 *erschienenen achtstimmigen Gesanges, und bei einem vierchörigen, siebzehnstimmigen Magnificat.*

oft durch zwei Tacte ausgedehnten Pausen halber, sogar das Gegentheil wahrscheinlich. Hat Gabrieli hier vielleicht bei der Ausführung die sonst unerklärlichen Pausen mit Orgelspiel ausgefüllt, und Andeutungen wie bei solcher Begleitung zu verfahren, in seinen Entwurf zu verzeichnen unterlassen? Finden wir ja doch selbst bei Händel Stellen, wo die Bezeichnung „Orgel nach Belieben“ uns in Verlegenheit setzt. Ueber alle diese Zweifel klärt uns des Herausgebers Vorrede nicht auf; wir erfahren nur, dafs die in den spätern Werken unseres Meisters hervortretenden Neuerungen, wie sie freilich bei den Meisten Neigung und Bewunderung erweckten, doch bei Vielen auch Widerwillen und Tadel erregt; denn sein Schüler klagt gegen den geistlichen Gönner des Verstorbenen, den Abt Johannes Merkh zu St. Udalrich und Afra in Augsburg, dafs man nur das Vergangene und Alte in Ehren halte, das bisher noch nicht Gesehene mit Tadel und Abneigung verfolge, ein Verhältnifs der Mitlebenden zu dem Künstler, das uns nicht befremden kann, da es zu jeder Zeit sich wiederholt.

Eben diese Lückenhaftigkeit nun, welche wir, da uns der Herausgeber über deren Ursachen keine Rechenschaft abgelegt hat, nur auf die berichtete Art zu erklären wissen, läfst uns über Manches im Dunkel bei denjenigen Werken unseres Meisters, die seiner Absicht zufolge zwar durch Stimmen und Instrumente haben ausgeführt werden sollen, bei denen jedoch die anzuwendenden Instrumente nicht angezeigt sind. Hier sind nämlich nur die jedenfalls durch Gesang auszuführenden Stimmen mit dem Beisatze „*Voce*“ bezeichnet; aber diese Bezeichnung ist nicht selten unvollständig, was daraus abzunehmen ist, dafs wir der Forderung, in solchen Stimmen müsse mindestens der vollständige Text enthalten sein, nicht immer genügt finden, wefshalb wir bei diesen Werken die eigentliche Absicht des Meisters oft nur muthmafsen können. Sehen wir uns nun dadurch in unseren Berichten über dieselben nicht selten gestört, so scheint es auf der andern Seite auch gerathen, uns zuvor noch über Einiges zu verständigen was den späteren Werken Gabrieli's überhaupt gemeinsam ist, und sie von seinen früheren unterscheidet, ehe wir zu denjenigen unter ihnen übergehen, bei welchen er seine Absicht ausgesprochen oder doch mindestens angedeutet hat, Spiel und Gesang zu verbinden, die Art der Ausführung aber, so wie die Wahl der Instrumente den Ausführenden überlassen hat; damit unser nothwendig lückenhafter Bericht über diese mindestens diejenige Vollständigkeit erhalte, die wir ihm geben können. Das Hinausschreiten über die alten kirchlichen Grundformen, den erweiterten Gebrauch der Mifsklänge, haben wir als unterscheidende Kennzeichen des Späteren von dem Früheren bereits zuvor angegeben, und ausführlicher darüber gehandelt, nebenher auch die allgemeine Einwirkung dieser Neuerungen auf die Melodik zu betrachten Gelegenheit gehabt; es genügt daher, auf das hierüber Gesagte nur im Allgemeinen hinzuweisen. Eines jedoch ist bisher, wenn auch nicht ohne vorübergehende Andeutung, doch ohne genügende Erörterung geblieben: das Uebertragen der, bei Ausbildung des einzelnen Gesanges (der Monodie) wieder aufgekommenen, allgemeiner beliebt gewordenen Gesangsverzierungen auf den vollstimmigen Gesang; eine mittelbare Folge der neuen Richtung in der Kunstübung, die jenen einzelnen Gesang so dringend empfohlen, so sehr begünstigt hatte. Wir werden, wenn wir unsere Betrachtung eben hier darauf richten, im Allgemeinen uns mehr gefördert, als in unserer Darstellung aufgehalten sehen. Denn, ohne einmal des Nutzens zu gedenken, den es gewährt, das einer gewissen Kunstrichtung im Gebrauche der Kunstmittel gemeinsame Verfahren zuvor in Betrachtung zu ziehen, ehe das Eigenthümliche ihrer einzelnen Erzeugnisse besprochen wird, so ist auch eben hier zu Einschaltung einer solchen Betrachtung die schicklichste Gelegenheit. Von unseres Meisters Verdiensten um die Ausbildung der Instrumentalmusik haben

wir gehandelt, und durften uns berechtigt halten, den Bericht über seine durch bestimmte Instrumente begleiteten, durch Wechsel des Spieles und Gesanges ausgezeichneten Tonwerke, deren Besonderheit vorzüglich hierauf beruht, dieser Auseinandersetzung anzuschliefsen, weil beides einem verwandten Gebiete der Kunstübung angehört. Seine übrigen Tonwerke aber — wenige vielleicht nur ausgenommen — dürften wir unter die allgemeine Benennung der „unbegleiteten" zusammenfassen, unter ihnen aber die, auf die zuvor beschriebene Art bezeichneten, nur als „begleitungsfähige" aussondern können. Es giebt nämlich unter Gabrieli's Werken viele, die in den oberen Stimmen zu ungewöhnlicher Höhe, in den unteren zu ungemeiner Tiefe sich versteigen. Nun hielt man zwar in jener Zeit strenge darauf, eine jede Stimme dem ihr natürlichen Umfange nach auszubilden, und überschritt in demjenigen, was man ihr zur Ausführung zutheilte, selten das Maafs dieses Umfanges. Er blieb jedoch, wenn er auch im Allgemeinen die einer jeden Stimme bequem auszuführende Anzahl von Tönen nicht überschritt, immer ein ungewöhnlicher, sobald diese Töne in einer den meisten Singstimmen unzugänglichen, oder doch unbequemen Höhe oder Tiefe lagen, wie etwa bei den Stimmen der drei Bassisten der Capelle zu München, der beiden Brüder Fischer und des Sängers Graser, von denen Prätorius berichtet. [1]) In solchen Fällen unterstützte man die Stimmen gewöhnlicher Sänger, wenn solche, wie der Tonmeister sie im Sinne gehabt, nicht vorhanden waren, (die Bafssänger namentlich) durch Instrumente, welche die Gänge in der Tiefe genau der Vorschrift gemäfs ausführten, während der Sänger die ihm unerreichbaren Stellen in der höheren Octave vortrug, und besetzte die höchsten Stimmen wohl ausschliefsend durch Discantgeigen, Zinken, oder Flöten. Die Instrumente also waren hier nur Unterstützungsmittel, sie sollten nicht den Stimmen entgegengesetzt werden, nicht durch ihre Klänge eigenthümlich wirken; wo es sich thunlich fand, sollte alles gesungen, wo dieses nicht möglich war, das Ganze unter Gesang und Spiel doch angemessen vertheilt werden. Wir finden dergleichen Gesänge bereits unter den früheren unseres Meisters, und diese ihre Begleitungsfähigkeit, ja, für die meisten Sänger die Nothwendigkeit ihrer Begleitung durch Instrumente, kann sie daher an sich vor seinen späteren Werken dieser Art nicht auszeichnen. Aufser dem bereits Besprochenen haben wir also nach wesentlicheren Kennzeichen seiner späteren Hervorbringungen zu forschen, nach demjenigen, was sie im Umfange und Gebrauche der Kunstmittel von seinen früheren durchhin unterscheidet. Dazu bedürfen wir eines Hinblicks auf die Verzierungen des Gesanges, an welche die beiden letzten der begleiteten Tonwerke unsers Meisters uns vorübergehend erinnerten.

Verzierungen einfachen Gesanges kommen frühe schon vor, als ein von der Kirche Geduldetes, nur im Uebermaafse Gestraftes. Wir finden der sogenannten Neumen (*neumata*) gedacht, einer Reihe jubelnder Töne, durch welche der Schlufsfall der Doxologie bei dem Gesange der Psalmen verziert wurde; einer ähnlichen Ausschmückung des Halleluja bei den hohen Festen, und der darauf gegründeten Sequenzen; [2]) sogar Kyrie, Sanctus, Agnus Dei sehen wir auf solche Art erweitert, und dem ausgedehn-

---

[1]) *Synt. mus. II. p.* 17. *Vergl. auch hier, was Baini (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina Tom. I. p.* 68. *not.* 104.) *über die Contrabässe der päpstlichen Capelle, namentlich den grofsen Umfang in der Tiefe mittheilt, den die Stimme des päpstlichen Sängers Giuseppe Vizzardelli besafs. Hieher gehört ferner, was Mattheson (Ehrenpforte pag.* 21.) *von der Bafsstimme des Capellmeisters Förster berichtet.* [2]) *Gerbert de cantu et musica sacra T. I. L. II. Cap. III. de ipso cantu, qualis in ecclesia fuerit medio aevo, ac cantionum generibus.* §§. 4. 5. *Cap. IV. de solemni missae decantatione* §§. 20. 21.

ten, ursprünglich wortlosen Gesange, später wiederum Worte untergelegt. Das sogenannte „höchste Kyrie" mit der deutschen Uebersetzung: „Kyrie Vater in Ewigkeit" noch jetzt in vielen evangelischen Kirchen bei dem Beginne des sonntäglichen Gottesdienstes üblich, ist ein unter uns noch fortlebendes Beispiel dieser Sitte. Die kirchlichen Formeln für den Vortrag der Psalmen und heiligen Gesänge, ohne hin schon nach Zeit und Anlafs einfacher oder reicher geschmückt, forderten am ersten dazu auf, eine gröfsere Kunst des Gesanges bei ihren Schlufsfällen walten zu lassen, da ihr übriger Theil, (und nach Beschaffenheit des vorgetragenen Verses oft ein bedeutender) nur einförmiges Ruhen der Stimmen auf einem forthallenden Tone war, unter dem Aussprechen vieler Worte, kaum ein Singen; bei dem Schlufsfalle aber erst geordneter Gesang, und in ihm das Bezeichnende jeder kirchlichen Tonart hervortrat. Von daher vielleicht auch dürfte auf den geschmückteren Gesang der Hymnen die Sitte übertragen worden sein, die Schlufsfälle (auch wohl die mittleren) der einzelnen Strophen durch Sylbendehnungen zu erweitern; wir haben davon Beispiele an den zwei, in den evangelischen Choralgesang übergegangenen Hymnen: *Veni creator spiritus*, und *a solis ortus cardine*, bei denen, wie sie später in der deutschen Uebersetzung „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist," und „Christum wir sollen loben schon" erscheinen, ein Theil dieser Verzierungen wieder ausgeschieden ist, da der evangelische, aus dem Volksgesange vorzugsweise sich hervorbildende Kirchengesang, jene langgestreckten, weithinaustönenden Schlufsformeln verschmähte, welche dem Volkstone fremd sind.

Es ist indefs ein Unterschied hiebei wohl zu beachten. Ein Theil jener Auszierungen nämlich gesellte sich später den zuvor durch ihn nur willkührlich geschmückten Gesängen als ein wesentliches, völlig damit verwachsenes Glied; die einfache Gesangsweise fand auf diesem Wege sich ausgebildet, erweitert, ja, in dieser neuen Gestalt wurde sie Muster für ähnliche Bildungen, in denen, was Anfangs in ihr nur zufällige Zierde gewesen war, mit dem später geschaffenen Ganzen schon unmittelbar verbunden und dazu gehörig erschien. Nicht diese Gesangverzierungen allein sind es, die wir hier im Sinne haben, sondern auch solche, die der Sänger nach jedesmaliger Lust und Laune bei seinem Vortrage hören läfst, Ueberkleidungen und Verbrämungen einzelner Gesangswendungen, und vornehmlich der Schlüsse, die am ersten dazu Gelegenheit bieten; Auszierungen, welche (wie Peri sagt) durch die Lebhaftigkeit seines Geistes dem vorzüglichen Sänger augenblicklich eingegeben, flüchtig und verrauschend wie sie sind, dennoch zu verschiedenen Zeiten nach Neigung und Geschmack gewissen Grundformen zufolge sich bilden, und defshalb durch Lehre und Uebung auch auf Andere übertragen werden können. Wir dürften hienach in dieser zwiefachen Art der Verzierungen eine doppelte Thätigkeit unterscheiden können, eine fortbildende, bleibende Formen erschaffende; eine, den Genufs des Augenblicks durch flüchtigen, sinnlichen Reiz schärfende, deren Ergebnisse jedoch jene erste wiederum festzuhalten, sich anzueignen, für ihre Bildungen zu benutzen weifs. So oft nun auch beide zusammenschmelzen, so ist doch zu gewissen Zeiten das Uebergewicht der einen über die andere deutlich erkennbar, und gegen das der zweiten vornehmlich hat die Kirche ihre strafende und abmahnende Stimme, haben ausgezeichnete Zeitgenossen die Geifsel des Witzes und Spottes erhoben. Schon im zwölften Jahrhundert eifert Johann von Salisbury gegen Mifsbräuche solcher Art. [1]) Es schändet die Gottesverehrung, sagt er, dafs im Angesichte des

---

[1]) *Joannis Sarisberiensis Policraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum etc. C. 1. cap. VI. de musica et instrumentis, et modis et fructu eorum etc.*

Herrn, im Heiligthume selber, sie dahin trachten, durch den Prunk wollüstiger Stimmen, prahlhaftes Hervordrängen, weibische Gesangsweisen, und Verbrämung einzelner Töne die staunend hinhorchende Menge zu rühren. Hörst du sie mit diesen ihren Gesangskünsteleien u. s. w. so glaubst du nicht menschliche, sondern der Syrenen Lieder zu hören, und wunderst dich über die Gelenkigkeit der Stimmen, denen der Nachtigal und des Sittichs, oder eines tonreicheren Wesens Kehlfertigkeit nicht gleich kömmt. Mit so grofser Leichtigkeit steigen sie hinauf und hinab, zertheilen und verbinden die Töne, wiederholen sie in schneller Folge und verschmelzen sie wieder; so wird Hohes, ja die äufserste Höhe, durch tiefe und immer tiefere Töne wieder gedämpft, dafs dem Sinne fast das sichere Urtheil entzogen wird, der Geist durch so viel Anmuth und Süfsigkeit geschmeichelt, den wahren Werth des Gehörten nicht mehr zu ermessen vermag. — Mögen auch solche Stimmen dem Uebermaafse zuweilen gesteuert, mögen sie den wild austretenden Strom des Gesanges in sein rechtes Bett zurück gedämmt haben, sie konnten dem Kunstdrange nicht Einhalt thun, der auch in diesen Uebertreibungen noch sich bethätigte; gegen das Ende des funfzehnten, den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, in der Schule des Josquin des Prés, finden wir die Kunst den Gesang zu verzieren schon in eine Art System gebracht, und sie in Lehrbüchern empfohlen. „Einen Knaben der die Kunst gut und geschmackvoll zu singen erlernen will (so schreibt ***Adrian Petit Coclicus,*** [1]) Josquins Schüler) rathe ich zuerst, dafs er einen Lehrer wähle, der aus natürlicher Anlage fröhlich und anmuthig singt, und durch Verbrämung der Schlufsfälle ***(clausularum lenociniis)*** die Tonkunst erheitert, fern von wüstem Gegurgel, Geschrei und anderen Thorheiten, welche die edelste Tonkunst den Menschen verhafst machen. Wer eines solchen Lehrers in der Jugend sich zu erfreuen gehabt, wird ein Sänger werden, wie wir deren bei den Belgiern, Hennegauern und Franzosen finden, die im Gesange eine besondere Gabe vor den übrigen Völkern voraus haben. Unter ihnen lebten viele der vornehmsten Tonkünstler, Josquin des Prés, Peter de la Rue, Jacob Scampion und andre, die sich bewundernswerther, höchst anmuthiger Verzierungen der Schlufsfälle bedient haben; in den Schulen jener Gegenden hat der Geruch dieser Männer ***(horum virorum odor)*** sich noch erhalten, die Lehrlinge der Tonkunst athmen ihn ein, während die Schüler treulich die Meister nachahmen. Ein deutscher Knabe also möge seine Sorge sein lassen seinem gelehrten Meister nachzustreben, während seine Stimme noch im Knabenalter ist; denn hat sich die Knabenstimme verändert, so gelangt sie schwer oder selten zu der rechten Kunst des Gesanges; was aber in der Jugend erlernt worden, wird niemals mehr vergessen. — Da jedoch in diesen Gegenden gar Wenige sind, welche der vornehmsten älteren Meister Anmuth im Gesange kennen, so habe ich es für räthlich gehalten einige Beispiele beizufügen, welche bei allen Schlufsfällen anwendbar sind, wo keine Sylben oder Worte den Tonzeichen sich untergelegt finden." [2]) — Es folgen dann mehre Schlufsfälle, einfach zuerst, sodann die Verzierung daneben gestellt: Beides durch oft seltsame Benennungen entgegengesetzt. So heifst das eine der einfache, schlichte; der zierliche, colorirte Gesang das andere; jenes der rohe, dieses der mit Salz gewürzte; das erste wird Fleisch, das zweite die Würze geheifsen: endlich steht dem gemeinen Gesange „das Fleisch" entgegen „durch Senf und Salz gewürzt." Zwei beliebte französische Lieder, Messen jener Zeit oft untergelegt, und nach des Verfassers Geschmack ausgeziert ***(languir me fault; c'est à grand tort)*** schliefsen diesen Beispielen sich an; zuletzt ein vierstimmiger

---

[1]) *Compendium musices, descriptum ab Adriano Petit Coclico, Discipulo Josquini des Près: Norib: etc.* 1552. *Vergl. den Abschnitt: de elegantia et ornatu aut pronuntiatione in canendo.* [2]) *Quae ad omnes clausulas possunt applicari dum silent syllabae aut verba quae notis supponuntur.*

Canon, [1]) dessen Glieder wir hieneben untereinandergestellt, damit aufser der Vergleichung der einfachen Weise und ihrer Verbrämung, auch einigermaafsen hervorgehe, wie dergleichen im mehrstimmigen Gesange sich habe ausnehmen können. Der Verfasser fährt dann fort: „Aber gar schwierig ist es, jene (Verzierungen) in der Kehle zu bilden, wenn ein Knabe sich nicht unausgesetzt übt und müht, sich gewissermaafsen Gewalt anthut, die Uebungen so lange täglich fortsetzt, bis er Kenntnifs und Fertigkeit in dieser Kunst erlangt hat, so dafs die Zunge völlig unbeweglich bleibt, und er mit der Kehle richtig und schmuckvoll die Töne bildet. — Im Basse aber darf dieses nicht geschehen als nach Zeit und Ort, wo etwa der Tenor unter den Bafs herabsteigt u. s. w. Denn der Bafs ist die Grundlage aller übrigen Stimmen; bleibt er nicht unangetastet, so bilden sich Verhältnisse, welche das Ohr verletzen. Dergleichen zeigen sich in mehrstimmigen Sätzen, wenn der Bafs nicht richtig gesungen, fehlerhaft durch die Stimmwerkzeuge gebildet, oder nicht rein angestimmt wird." — In den Contrapunktsregeln zeigt der Verfasser sodann, wie man es anzufangen habe, um eine Stimme gegen die andre richtig, und mit Vermeidung jeden Uebelklanges zu setzen, Vorschriften, auf welchen die Kunst der freien, unvorbereiteten Begleitung und Auszierung ruhe. Es ist klar, dafs nur so lange man den vielstimmigen Gesang als ein Verknüpfen verschiedener Weisen ansah, deren buntes Mit- und Nebeneinandergehen ergötzte, weil es ohne Beleidigung des Ohres geschah, so lange ein künstlich und klüglich vermiedenes Uebel der Vorzug des Ganzen war, und jede Stimme eigentlich nur für sich lebte, jene Art der Auszierung Gefallen und Nachahmer finden konnte. In der Folge, als die Kunst harmonisch einfacher Entfaltung an dem kirchlich veredelten Volksgesange erblühte, der Sinn für bedeutsamen Zusammenklang erwuchs, trat jene Kunst zierlicher Ausschmückung, der Stolz älterer Meister, bei mehrstimmigen Gesängen immer mehr zurück, sie veredelte sich, wurde weniger häufig, aber bedeutsamer, denn es sollte nun das Einzelne, in dem Ganzen aufgehend, erst sein rechtes Leben gewinnen, in dem Zusammenstimmen ein gemeinsamer Geist laut werden. So ist das Erwachen dieser Kunst harmonischer Entfaltung, auf das in diesen Blättern oft als die wichtigste Thatsache in der Geschichte der Tonkunst hingewiesen worden, um so mehr von Bedeutung, da die reichere, freiere Ausbildung auch der Melodik genau damit zusammenhängt. Denn kündete nunmehr die Harmonie das innerste Leben der durch sie entfalteten Melodie, war sie nicht länger das zufällige Ergebnifs künstlicher Stimmenverwebung, so erwachte nothwendig jenes Leben der Melodie nicht minder zu höherem Bewufstsein, um mannigfacher, bedeutsamer sich zu erschliefsen. In neuem Sinne sehen

---

[1])

Fuga quatuor vocum ex una. Tendit ad ardua virtus.

wir nunmehr eine melodische Ausschmückung sich gestalten, anfänglich die bloſse Ausdehnung eines flüchtigen, sinnlichen Reizes, die sogenannte Passage; Fortführung einer Gesangfigur nach einer gewissen Grundform, sie sei nun künstlicher oder einfacher. Wir gedenken ihrer nicht in dem Sinne wie eine spätere Zeit sie im Übermaaſse angewendet hat, als eines, bloſsem Ohrenkitzel dienenden Schmukkes, da man den Fluſs des Gesanges an oft übelgewählter Stelle durch sie hemmte, eine sonst schnell dahinrauschende Gesangfigur, wie sie vielleicht am besten in des Sängers Kehle lag, als Grundform wählte, die Sylbendehnung daran fortspann, und so, weniger einen wesentlichen Theil des Gesanges bildete, als eine willkührlich ausgedehnte Verbrämung. Ist freilich die Auszierung als lebendige Blume hervorgeblüht aus dem Gesange, so wird am rechten Orte der Hörer sich freuen, wenn ihm Blume an Blume sich reiht, wenn aus allen ein frischer Kranz ihm gewunden wird, wenn ein volles Blüthengebüsch vor ihm entsprieſst. Ein solcher, wahrhaft zierender Schmuck, wie jener bedeutungslos prunkende, sind vor allem nur dem einzelnen Gesange eigen; in anderem Sinne gestaltet sich die Sylbendehnung in dem vielstimmigen. Hier nämlich tritt, auf das mannigfachste gestaltet, die Bewegung hervor in ihr, im Gegensatze jener austönenden, langhallenden Klänge, wie sie Ruhe bezeichnend, Stille, Ernst, in vielen alten Kirchenweisen vorkommen. Eines nun ist zu harmonischer Entfaltung des anderen vorzüglich geeignet. Diese regsam und schnell einander verdrängenden Töne, indem sie jene ernst und langsam fortschreitenden berühren, sich an sie schmiegen, und dadurch in lieblichem Wechsel mannigfache Tonverhältnisse bilden, erscheinen selber gehaltener, jene dagegen anmuthiger belebt, während sie diese befassen. In solchem Sinne zunächst hat die Sylbendehnung, sparsam angewendet, und nicht zu lang ausgesponnen, den Meistern jener Zeit bei künstlicheren Harmoniegeweben genützt, sie ist ihnen wesentlicher Theil derselben geworden. Jene Thätigkeit, die wir als melodiebildend und erweiternd zuvor bezeichneten, ist auf solche Weise bei diesen Meistern in das Leben getreten, ja, auch die Kunst der Stimmenverwebung ist zum groſsen Theile auf sie gegründet, wie sie in höherem Sinne aus der Kunst einfach harmonischer Entfaltung hervorgegangen war. Oft hätte das ganze künstliche Gewebe keinen Bestand haben können noch inneren Zusammenhang, wäre nicht durch sie das sonst Getrennte verbunden, die Fülle des Wohlklanges da erschlossen worden, wo sie früher nur in der Knospe geschlummert hatte, weil die Meister, auf das Einzelne allein bedacht, das belebende Wort, das sie aus dem Ganzen hätte erwecken können, zu finden unvermögend geblieben waren. In diesem Sinne auch finden wir, neben den älteren seiner Mitlebenden, und seinen Altersgenossen, Johannes Gabrieli in seinen früheren Werken thätig. Er schafft, obgleich nirgend in ängstlicher Nachahmung, im Sinne der alten Kirchengesänge; auf ähnliche Weise wie jene Schmuck, Erweiterung, Ausbildung gefunden, weiſs er auch die von ihm erfundenen Grundgedanken seiner Harmoniegebäude zu schmücken, und durch die ihnen gesellten Stimmen sie zu beleben.

Aber der Lust, der Laune, und mit ihnen auch der Erfindungsgabe des Einzelnen wurde wiederum neuer Spielraum eröffnet durch jene Richtung, welche, mit Ueberzeugung von der Mehrstimmigkeit abmahnend, auf Ausbildung des einzelnen Gesanges drang. Zwar forderte man Einfachheit vor allem, Verständlichkeit des Wortes, gefühlvollen Ausdruck, ohne Beides nicht erreichbar; zwar tadelte man die Richtung auf Kehlfertigkeit, die sich alsbald unter solchen ihr günstigeren Umständen wieder hervorgethan hatte: aber ein inneres Gefühl, mächtiger als die durch viele Gründe vertheidigte, verständige Ueberzeugung, zog eben die Vorfechter des Neuen dennoch hin zu jenem, oft anmuthigem Spiele mit den Tönen, und nicht selten, während sie Einfachheit predigen und Enthaltsamkeit, hören wir sie

der Erfindungsgabe und Kehlgeschmeidigkeit befreundeter Sänger huldigen, die alten, in das Harmoniegewebe wesentlich verflochtenen melodischen Auszierungen zwar verwerfen, als für Blasinstrumente und Geigen allein geeignet, doch nur, um ihnen die neuen als ächt sanggemäſs entgegenzustellen. Bebung [1]) *(trillo)* und Triller *(gruppo)* vor dem Schlusse wird gelehrt; wie im Hinabsteigen zu dem Schluſstone man den vorangehenden erst langsam, dann mit immer beschleunigter Schnelligkeit müsse schwingen lassen; wie, zu dem Schluſstone aufsteigend, man in stets zunehmender Geschwindigkeit mit ihm und seinem Unterhalbtone zu wechseln, von seiner kleinen Unterterz endlich, bis zu der man nach diesem Wechsel herabgestiegen, zu ihm sich wieder hinaufzuschwingen habe. Auch bereits erfundener Schmuck des Gesanges soll durch den Vortrag noch zierlicher werden; der eine Ton soll bald den folgenden schnell an sich reiſsen, und ihn fortschwingen lassen, bald selber lang austönend, nur zu kurzem Anklingen ihm Raum gewähren, ein besonderer Reiz dadurch hervorgehen, daſs auch bei regelmäſsiger Gliederung der Gesangsfigur jener zierliche Vortrag ihr nicht auf völlig gleiche Weise sich anschlieſst, sondern in absichtlicher Regellosigkeit jedes Gleichmaaſs schein-

---

[1]) *Trillo* *Gruppo*

1 2 1 2 1 2

1 2 1 1

1. *Trillo* 2.

Cascata scempia. 1. 2.

Cascata doppia. 1. 2.

per ricorre il fiato. 3.

S. Caccini's Vorrede seiner nuove musiche, Firenze appr: i Marescotti. 1601. *Die Zahl* 1 *bedeutet die Schrift,* 2, *und zuletzt* 3 *bezeichnen den Vortrag.*

bar aufhebt, während es dennoch verhüllt hervorklingt. Hatte man früher eine kirchliche Gesangsweise, zumal eine mehren Strophen angepafste, und daher öfter zu wiederholende, als ruhenden Grundgedanken mit wechselndem Spiele dagegen gesetzter Stimmen mannigfach geschmückt, hatte man in reicher Abwechselung als bewegenden Grundgedanken sie eingeführt, so bildete nunmehr im Vereine jener beiden, in der Gesangsverzierung hervortretenden Thätigkeiten, einerseits die sogenannte, auch auf die Instrumentalmusik übertragene Variation sich aus; eine Reihe von Ueberkleidungen einer Grundmelodie, anziehend durch die verschiedene Weise, wie bald diese, bald eine andere Eigenthümlichkeit derselben aus ihnen hervorschien; andrerseits eine gröfsere Geschmeidigkeit, eine anmuthigere Beweglichkeit in dem Wechselspiele der Töne auch bei solchen Gesangsverzierungen, welche bei künstlichen Harmoniegeweben wesentliche Theile der verflochtenen Melodieen bildeten. *Monteverde* nun, der in seinen dramatischen Werken, seinem Orpheus zumal, die Sylbendehnung als Schmuck des Gesanges seines Helden häufig angewendet hat, der mit ihm ja die sonst unerbittlichen Mächte der Unterwelt rühren mufs, bedient sich derselben in ihrer neuen, feineren Ausbildung auch vorzugsweise gern in seinen geistlichen Werken, sei es als Gegensatz des von ihm erwählten ruhenden Grundgedankens, sei es zu Verzierung und Erweiterung der Schlufsfälle. So fanden wir sie bereits in dem *Dixit* und *Magnificat* seiner Vesper der heiligen Jungfrau angewendet. Weniger als dort breitet sie in *Gabrieli's* späteren Tonwerken sich aus, ja, sie kommt, zu einer gewissen Länge ausgesponnen, selten vor in ihnen; öfter dagegen erscheint in denselben die Gesangsverzierung im engeren Sinne: bald blüht sie, einer frei und augenblicklich erfundenen gleich, mitten aus vollen Zusammenklängen in einer einzelnen Stimme hervor; bald belebt sie die Melodie auf zierliche Weise, und leiht auch den Nachahmungen derselben gröfsere Anmuth und Reiz. Manche dieser Zierlichkeiten (es konnte nicht fehlen) sind jetzt veraltet, als zu sehr an den Zeitgeschmack geknüpft, als nur dämmernde Andeutungen dessen, was erst eine spätere Zeit ausgesprochen hat; Gabrieli theilt hierin mit Monteverde gleiches Schicksal. Allein auch hier erscheint jener mehr als der zierlich und künstlich Schmückende, er als der lebendig Entfaltende, und vieles ist ihm überraschend gelungen.

So haben wir denn die Mittel kennen gelernt, welche die spätere Tonkunst zu Lösung ihrer Aufgaben allmählig entdeckt und sich geschaffen hatte. Als die Tonart noch dasjenige war, wodurch vor allem die Wesenheit eines jeden Tonstückes hervortrat, und namentlich die Tonart in ihrer harmonischen Entfaltung; als es Tonstücke gab, bei denen ein melodischer Grundgedanke kaum wahrzunehmen, deren harmonisches Motiv die Tonart war, ein Motiv, das durch die Wohlklänge und ihre wechselseitigen Beziehungen belebend wirkte und gestaltend; so lange in dieser Richtung die Tonkunst sich fortbildete und gestaltete, mufste auch der Klang nothwendig das Vorherrschende sein in ihr. Eben dieses Vorherrschen aber war wiederum bedingt durch die überwiegende Neigung zu der kirchlichen Tonkunst, welcher die Tonarten belebende Grundformen geworden waren. Eine Einheit, hervorgegangen aus dem Verschmelzen vieler Weisen von mannichfachem Umfange zu einem klingenden Ganzen, das, beseelt durch eine, allen jenen verknüpften Einzelheiten gemeinsame Grundbeziehung, dem Leben einer jeden von ihnen unbeschadet, ein höheres, gemeinsames Sein aller darstellte: eine bedeutende Einheit dieser Art war wohl geeignet, das Bild einer heiligen Gemeine zu gewähren, in der ein Jeder, indem er sein einzelnes Gefühl und Bedürfnifs opfert, eine höhere, himmlische Befriedigung dafür empfängt. Nun hatte eine neue, durch mannigfaltige Umstände vermittelte Richtung, in der Tonkunst auch die Kraft zum Ausdrucke leidenschaftlicher Regungen erkannt: die alten Grundformen waren auf diesem Wege

durchbrochen worden, ja, schon das Streben, ihre gegenseitigen Beziehungen auf jeder Stufe, innerhalb jedes, von dem schaffenden oder ausübenden Künstler gewählten Tonumfanges, unerwartet hervortreten zu lassen, hatte jenes Durchbrechen vorbereitet, indem es ihre Grenzen erweiterte. Neigung und Abneigung, Reiz und Begehren, Streit und Sieg, Hader und Versöhnen, Mühen und Erringen, wie es die Leidenschaft mit sich führt, eröffneten jetzt einer Fülle von Mifsklängen die Bahn, gebildet zunächst aus den vorhandenen, zuvor in nur einfacher Beziehung geschauten Tonmitteln, erweitert durch die in denselben neu entdeckten Verhältnisse, und eben dadurch auch sie vermehrend und erweiternd. Bewegung und Maafs, mannigfach gegliedert, gewannen allgemach über den Klang die Herrschaft; die Kraft des Tones an sich genügte nicht länger, nicht in seinem reinen Ausstrahlen mehr, sondern vielfältig gebrochen und gespalten wollte das Ohr ihn vernehmen: nicht mehr an den Verwandtschaften der Töne, wie sie unter bestimmten Grundbeziehungen hervortreten, wollte es vor allem sich erfreuen, sondern auch an der Mischung verschieden gefärbter Klänge, wie das hallende, dröhnende Erz, die vor menschlichem Hauche sanfter schwingende Fiber des Holzes, die unter dem Bogen forttönende, nach der Berührung des schnellenden Fingers allmählich verklingende Saite sie gewährt, und wie diese dem Gesange auf mannigfache Weise sich gesellen. Denn diese Mischung verschiedenartiger Klänge und des Gesanges, wie sie bisher uns in den späteren Werken Gabrieli's vorzüglich beschäftigt hat, ist ebenfalls durch eine neue Aufgabe bedingt, deren Lösung, oder doch mindestens der Versuch derselben, diese späteren Hervorbringungen von seinen früheren wesentlich unterscheidet. Es ist wichtig, dafs wir uns davon überzeugen. Wir haben gesehen, dafs unser Meister alles dasjenige sich angeeignet habe, was die spätere Zeit an gröfserem Reichthume von Kunstmitteln gewonnen: war es allein deshalb, weil durch diesen vermehrten Vorrath ihm auch die Lust erwacht war, sich seiner zu bedienen, durch ihn, ganz im Sinne seiner früheren Zeit, gleiche Aufgaben, nur vollkommener zu lösen, so hätten wir mit Unrecht in den Erzeugnissen seiner ersten männlichen Jahre eine eigenthümliche Kunstblüthe gefunden: denn das Unvollkommenere, sofern es eine Andeutung des später völlig Gereiften in sich trägt, mag zwar allerdings der Blüthe, wie dieses der Frucht verglichen werden, wenn wir aber von Kunst reden und von Künstlern, ist uns die Zeit der Blüthe allezeit auch die der Entfaltung des höchsten, eigenthümlichsten Lebens, und die Frucht birgt uns nur die Keime, aus denen es auf's neue wieder sich zu erschliefsen vermag. Nicht also einer Blüthe, vielmehr nur dem ersten Anschwellen der Knospe hätten wir dann die frühere Kunstthätigkeit unseres Meisters vergleichen dürfen; hätte in der That zwischen seinen früheren und späteren Werken ein Verhältnifs bestanden wie das angedeutete, so wären d i e s e die Blüthe j e n e r gewesen, vorausgesetzt, dafs sie schon als Erfüllung des dort nur ahnungsvoll Ausgesprochenen angesehen werden dürften, und diese Erfüllung nicht vielleicht einer kommenden Zeit vorbehalten geblieben wäre. Allein auf diese Weise gestaltet sich weder das Verhältnifs der früheren und späteren Kunstthätigkeit unseres Meisters, noch das der älteren und neueren Kunst überhaupt, wie wir es jetzt an der Scheide des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts betrachten; es war also auch nicht s o mit der Verbindung des Gesanges und der Instrumente beschaffen. Zur Lösung der Aufgaben, welche die frühere Zeit sich gestellt, in dem Sinne wie i h r der Chor Vertreter der Gemeine geworden, bedurfte sie überall nicht der Anwendung von Instrumenten: wo man diese den Singstimmen gesellte, dienten sie entweder nur als Aushülfe, oder die ganz allgemeine, sinnliche Lust an verschieden gefärbten Klängen machte sie wünschenswerth, eine Lust, welche uns die ersten, rohen Anfänge einer neuen Entwicklung aus der Mitte eines früheren, allmählich erbleichenden Lebens andeutet. Denn jene Klänge, einmal laut geworden, ob-

wohl zuerst nur willkührlich verbunden, erschliefsen nun allmählich ihr inneres Leben, und treffen ein geöffnetes Ohr, einen empfänglichen Sinn. Jene Meister, welche dem Gesange in Nachahmung der Rede gröfsere Kraft zu erringen streben, horchen zuerst sinniger auf sie: jene wortlosen Töne, indem sie in bald zarten, schmeichelnden, bald rauhen und herben Lauten sich dem Gesange gesellen, müssen der wechselnden Empfindung, die in ihm vorherrscht, eine eigenthümliche Farbe mittheilen: so bedingt eine neue Aufgabe zuerst sie als wahre Kunstmittel. Nun ist das Leben jeden Instruments zuerst erkannt, es bildet neben der Behandlung des Gesanges auch ein eigener Instrumentenstyl sich aus; in der Verbindung beider herrschst nun nicht die sinnliche Lust allein mehr vor; die Verknüpfung eines eigenthümlichen Lebens mit dem anderen, der daraus hervorgehende Gegensatz, sei es im Wechsel oder im Zusammenklingen, deutet bereits auf eine höhere Kunststufe, die Art, wie sie geschieht, auf die besondere Kunstrichtung der einzelnen Meister. An *Monteverde* werden wir zunächst hier wiederum erinnert. Auf dem ihm fremderen Gebiete der heiligen Tonkunst erscheint in seinen Werken die Verbindung des Spieles und Gesanges auf der untersten Stufe ihrer Ausbildung; jenes, diesem entweder nur als Schmuck gesellt, oder als das Bewegliche, im Gegensatze des ernsten, feierlichen Fortschrittes der seinen geistlichen Tonstücken zu Grunde gelegten Kirchengesänge, ohne eine innere, wesentliche Beziehung zu ihnen zu finden. Wo aber seine Töne einer Begebenheit sich gesellen, die aus einer Reihe leidenschaftlicher Handlungen hervorgeht, wie jenem Kampfe Tancreds und Chlorindens, wo sie, wie ihm dort gelungen ist, dem seines Dichters Schilderung sich anschliefsenden Gesange ein anschauliches Bild unterlegen, von jedem einzelnen Fortschritte der immer wachsenden Erregung der Kämpfer, ihrem Zürnen, Andringen, Widerstehen, ja der Wuth des Handgemenges, in jenen rasch vorübereilenden Augenblicken des Ringens, Abwehrens, Ueberwältigens; ein Bild, in welchem jedes Einzelne aus dem andern wahrhaft lebendig sich entfaltet, und wie es eben nur die rasche Beweglichkeit musikalischer Instrumente gewähren kann: wo er dieses leistet, zeigt er sich uns auf der Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit, in der Fülle seines Vermögens. Eine andre Aufgabe hat sich *Gabrieli* gestellt. Auf den vorangehenden, seinen früheren Werken gewidmeten Blättern haben wir auch bei denen unter ihnen verweilt, die wir vorzugsweise darstellende nannten, wo der Gesang, im Berichte einer That der heiligen Geschichte, in dem Gespräch Mithandelnder oder Zeugen, uns ihr Bild lebendig, gegenwärtig, vor ein inneres Auge bringt, wo der Andacht im Gebete, im Lobgesange, ein solches Bild innerlich aufgeht; der Erlöser in der Tiefe seines Leidens am Kreuz, in der Herrlichkeit seiner Auferstehung, Maria in dem demüthigen Gefühle ihrer Niedrigkeit, seelig gepriesen von allen Kindeskindern. Eben wohl deshalb, weil die Andacht hier das Bildende, Schaffende war, weil dies Bild aus der von ihr durchdrungenen Gemeine der Gläubigen hervorging, bedurfte es in jener früheren Zeit auch nur des reinen Gesanges, um es in das Leben zu rufen. Freilich war es nicht die Gemeine unmittelbar, in deren Gesange es in das Leben trat: auch ihrem Vertreter, dem Sängerchore, war es von dem Meister hingezeichnet: der Sinn jedoch, den wir in den Schöpfungen des Meisters vorwalten sehen, darf auch der davon ergriffenen, durch sie begeisterten Versammlung seiner Hörer beigemessen werden, auf deren lebendiger Theilnahme an den Erzeugnissen der Kunst überall eine jede Blüthe derselben beruht. Denn, obgleich nur von einigen, besonders begünstigten Geistern geübt, ist doch jede Kunst Gemeingut des Volkes, unter dem sie sich erhebt: es sind die Gedanken, die Gefühle Aller, ja ihr gesammtes Leben, welchem jene Gestalt, Wort, Ton leihen; die Fähigkeit das Gebildete zu lieben, zu geniefsen, beruht auf dieser Bedingung allein. Das neu hervorgegangene musikalische Drama, dem die Tonkunst dasjenige war, in welchem die ganze, durch den Dichter

dargestellte Handlung, die Gesammtheit seiner Schöpfung, erst in das Leben trat, wie viele Künste auch sich vereinigen mochten, ihre äufsere Erscheinung einzufassen und zu schmücken: dieses neue Schauspiel, mit dem allgemeinsten Antheil und Beifall aufgenommen, stellte nunmehr die Tonkunst als Begleiterin jeder kirchlichen Feier in ein verschiedenes Verhältnifs. Konnte man sie früher die lebendige Stimme nennen, in welcher die Seele der vor ihr herangeblühten Künste sich erschlossen hatte, so vermochte sie jetzt, auch an heiliger Stätte, das Gepräge nicht zu verleugnen, das durch die neue Erscheinung ihr aufgedrückt worden war. Sie stellte sich nicht mehr dar als ein der Seele unmittelbar entströmter Ergufs der Andacht, bildend und gestaltend in diesem Sinne, nicht mehr in der Einheit mit der Gemeine, sondern ihr entgegengestellt. Sie erschien, — sei es auch nicht in der härtesten Bedeutung gesagt — die kirchliche Feier wie ein Schauspiel, ein äufserlich Begangenes, begleitend, für sie stimmend, sie verkündend und schmückend; weniger mehr ein Bild, wie unbewufst, aus der Mitte der Andacht heraus erzeugend, als Bilder zu Gegenständen der Andacht für die Feier hinstellend. So nun, als einleitend, einfassend, ausmalend, wurden musikalische Instrumente und ihre mannigfaltigen Klänge ihr Bedürfnifs. In den vorangehenden Blättern haben wir zu zeigen versucht, wie Gabrieli in diesem Sinne gewirkt. Nicht eine Reihe schnell vorübergehender, leidenschaftlicher Augenblicke, zu einem grofsen, bewegten Gemälde verflochten, führt er uns vorüber; dem Bilde des neugebornen Erlösers, der in Andacht versunkenen Mutter, der staunend anbetenden Hirten, weifs er nun auch das der stillen, von sanftem Lichte erhellten Nacht zu gesellen, als ein-ruhendes, bleibendes, für uns es festzuhalten; und eben dieses, und Aehnliches durch seine begleitenden Klänge zu erreichen, ist die neue Aufgabe die er sich gestellt hat.

Aber eine gegen seine frühere Zeit völlig verschiedene Auffassung der von ihm behandelten Gegenstände tritt uns auch da entgegen, wo er jener neuen Darstellungsmittel sich nicht bedient, und auf reinen Gesang sich beschränkt; am wenigsten ist sie da zu verkennen, wo er denselben heiligen Gesang — wie es öfter geschehen ist — in seinen jüngeren sowohl als späteren Jahren behandelt hat. Schon zuvor erwähnten wir eines siebenstimmigen Gesanges aus seiner früheren Zeit von den Gnadengaben des heiligen Geistes, für das Pfingstfest; wir fanden auch bei mannigfacher Bewegung und wechselndem Maafse die ganze, besondere Gestaltung desselben auf die Behandlung der für ihn gewählten Tonart, der mixolydischen gegründet, auf ihre Beziehungen zu den ihr zunächst verwandten, ihr darin sich erschliefsendes, eigenthümliches Leben. Die Herrschaft des Klanges also sahen wir dort unbedingt vorwalten. Anders finden wir es bei seiner späteren Behandlung desselben Gesanges, der in ihr als achtstimmiges, für zwei vierstimmige Chöre gesetztes Motett sich darstellt. Wechselndes Maafs, mannigfach überkleidete und verzierte Grundrhythmen sind hier das Hervortretende; und ist hiemit nur von den äufseren Mitteln der Darstellung, nicht von der Auffassung geredet, so finden wir doch eben auch die Wahl jener, durch diese wesentlich gerechtfertigt. Denn so ist am Schlusse des Ganzen, wo der Gesang bei dem Auftrage des Herrn an die Apostel verweilt, dafs sie sollen gehen, aller Welt zu verkünden, „wer glaube und die Taufe empfange sey seelig" jene segensreiche Verkündigung, der Kern des Ganzen, auf das Verschiedenste aufgefafst in der früheren, und der späteren Behandlung. [1]) Langsam, feierlich, aus den in den einzelnen Stimmen sich hervorhebenden engen Nachahmungen in vollem, prächtigem Zusammenklange herausdringend, zurückleitend aus der zuvor berührten äolischen und dorischen Tonart in die mixolydische, den Grundton des Ganzen; dem Gesange Aufschwung nicht allein, sondern auch volle

---

[1]) *Vergl. die Beispiele II. B.* 10. *a und b.*

Beruhigung in dieser Rückkehr gewährend, ertönt sie, und einmal nur, in der älteren Behandlung: aber einer Wiederholung bedarf es eben auch nicht, denn auf das nachdrücklichste prägt sie sich ein durch die ganze Art, wie sie eingeführt wird. Nicht als eine solche, dem Gemüthe still, aber mächtig, durchdringend, eingeprägte Kunde erscheint sie in der späteren Behandlung, sondern als eine mit Jauchzen vernommene, deren die Hörer nicht satt werden können, und nicht aufhören sie sich zu wiederholen. So ist denn auch die schmückende, die Lebendigkeit der Freude, des Jauchzens, ausmalende Sylbendehnung hier wohl an ihrem Platze, als Kunstmittel durch die ganze Auffassung nothwendig bedingt. Ganz ähnlich verhält es sich mit einem kirchlich nicht vorgeschriebenen, aber dem Weihnachtsfeste bestimmten Gesange, den wir aus Gabrieli's früherer und späterer Zeit besitzen, beidemal als achtstimmiges, unter zwei vierstimmige Chöre vertheiltes Motett. „O süfsester Jesu, ich bete dich an, wie du im Stalle weilest: o geliebtester Knabe, ich bete dich an, wie du in der Krippe liegest. O Christe, frömmster König, wir beten dich an, wie du auf dem Heue ruhest, wie du im Himmel glänzest. O wunderwürdige Gnade Gottes, o Liebe sonder Gleichen! Christus ist uns gegeben, Jesus geboren: gegeben von dem Vater, geboren von der jungfräulichen Mutter! O göttliches Kind, dir dienen wir hier als Menschen, um einst als Himmelsbewohner dich zu verehren." Diese Worte, tändelnd eher als ernst, weit entfernt von der Tiefe der Schriftworte, aus denen gewöhnlich die katholische Kirche ihre dem Gottesdienste unmittelbar bestimmten, heiligen Gesänge zusammensetzt, um so eher also auch zu einer mehr tändelnden Behandlung veranlassend, finden wir in der Sammlung von 1597 dennoch im Wesentlichen allen früheren geistlichen Gesängen unseres Meisters übereinstimmend behandelt. [1]) Tiefe, stille Anbetung herrscht vor durch das Ganze, zart und leise schliefst jede neu hinzutretende Stimme der andern sich an in langem anschwellendem Austönen, aber dennoch bedeutsam genug, um jeden Eintritt fühlbar und eindringlich zu machen: so baut sich allgemach der volle majestätische Zusammenklang des Chores auf, und, wie wir es früher betrachteten Chorgesängen dieser Zeit nachgerühmt, hebt auch hier häufig der hellere Klang des höheren Chores gleich wachsendem Lichte sich allmählich hervor aus den dunkleren Tönen des ihm Anfangs untergebauten, nach und nach verhallenden, tieferen. Der Klang ist überall das Vorherrschende, Wechsel des Maafses und der Bewegung hat der Meister verschmäht, wenn auch nicht den Gegensatz des ernst und langsam Einherschreitenden, des frisch und lebendig sich Erhebenden: zwei kurze melodische Sätze dieser Art, einfach entfaltet zuerst, demnächst verflochten, finden wir am Schlusse des Ganzen den Worten „verehren" *(veneremur)* und „Himmelsbewohner" *(Coelites)* angepafst, demüthige Anbetung, freudigen Aufschwung ausdrückend. Nur die unmittelbare Einführung des kleinen Halbtons bei dem Ausrufe in der Mitte des Ganzen: „o wunderwürdige Gnade Gottes" *(o mira, o mira Dei pietas)* welche zweimal, und mit deutlich ausgesprochener Absicht der Steigerung in dieser Wiederholung vorkommt, erinnert an Aehnliches in späteren Werken unseres Meisters. Wie völlig anders nun erscheint Alles in der späteren Bearbeitung dieses Gesanges! [2]) Die durch das Ganze hin so oft wiederkehrenden Ausrufungen sind das vorzüglich Hervorgehobene: auf diese Weise trägt es mehr das Gepräge staunender Verwunderung, als tiefer, heiliger Anbetung. Weniger das kündlich grofse Geheimnifs „Gott ist offenbaret im Fleisch" scheint in seiner ernsten Tiefe dem Gemüthe aufgegangen zu sein, als der Anblick eines wunderbaren Ereignisses die Sinne gefangen hält: es ist als ständen die Hirten an der Krippe des neugebornen Erlösers, als sagten sie sich: vor unser aller Augen ist Gott in der ersten, hülfsbedürftigen Gestalt

---

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 11. *a.* [2]) *S. das Beispiel II. B.* 11. *b.*

des Menschen auf Erden erschienen: wie hebt die kümmerliche, seiner unwerthe Umgebung das liebliche Kind hervor, wie mufs es doch so ärmlich sich behelfen! So erscheint uns der Sinn des Gesanges aufgefafst, durch das Verweilen bei den Worten „süfsester Jesu, geliebtester Knabe", durch die nach Weise der Zeit zierlich tändelnden Sylbendehnungen, welche in den einzelnen Stimmen nachgeahmt und verflochten, deren damals neue, und in der That mannigfaltige Wendungen mit Sorgfalt und Vorliebe gebildet sind, die wir eben da am häufigsten angewendet finden, wo entweder das Kind mit Liebesworten angeredet, oder wo seiner Lage im Stalle, in der Krippe, auf dem Heue erwähnt wird. —

Zu einer ähnlichen Vergleichung endlich veranlafst uns eine spätere Behandlung des Lobgesanges der h. Jungfrau, gegen frühere unseres Meisters gehalten. Ueber das Vorherrschen der weichen Tonarten bei den kirchlichen Intonationen überhaupt, und dieses Lobgesanges insbesondere, die dadurch erzeugte Vorliebe zu Molltönen, auch bei freier, nicht an die Tropen geknüpfter Behandlung desselben, das ihm dadurch ertheilte Gepräge demüthiger Anbetung, frommen Ernstes, mehr als jubelnder Freude; über alles dieses haben wir bereits zuvor geredet, und bemerkt, dafs alle Magnificat unseres Meisters, eines ausgenommen dieses Gepräge tragen; eben dasjenige, zu dessen näherer Betrachtung wir uns jetzt wenden. Dafs es in die spätere Zeit Gabrieli's gehöre, leidet keinen Zweifel. Wir finden es zuerst gleichzeitig in einer deutschen, und italienischen Sammlung abgedruckt: in dem zweiten Theile der *symphoniae sacrae* unseres Meisters, 1615 zu Venedig von Aluise Grani herausgegeben, und in Georg Gruber's um dasselbe Jahr zu Nürnberg zum Drucke beförderten „Reliquien heiliger Gesänge *Johann Gabrieli's* und *Hans Leo Hafsler's;*" und wäre es dadurch an sich zwar noch nicht als eine spätere Hervorbringung aufser Zweifel festgestellt, so tritt doch eben seiner Erscheinung erst nach des Meisters Tode, sein so ganz eigenthümliches, von früheren Werken abweichendes Gepräge hinzu, um alle Zweifel darüber zu beseitigen. Denn es schreitet einher voll hoher Freude, glänzend und prächtig, in dem heiteren, sechsten, unseren harten Tonarten am nächsten stehenden Kirchentone; nicht in demüthig frommer Ahnung eine künftige, überschwengliche Herrlichkeit feiernd, sondern als preise es die bereits geschehene Erfüllung heiliger Verheifsungen. Schon die Intonation wird nicht durch einen einzelnen Sänger, wie sonst gewöhnlich, einsam angestimmt: mit einem blumenreichen Gesange, einander nachahmend, heben die drei Unterstimmen des tiefsten Chores an, (zwei Tenore und ein Bafs) und bilden eine Einfassung für den Choralgesang, der nach zwei Zeiten (vier Tacten zu $\frac{4}{4}$) in dem Alte ertönt: sinnreich hervorgehoben in seinem ruhigen Fortschritte, seinem ernsten Aufschwunge um zwei ganze Töne, durch die Beweglichkeit der tieferen Stimmen, über denen er schwebt; ein Anfang, der durch den besonderen Schmuck, welchen er dem Worte leiht, das den Lobgesang beginnt, und ihm seinen kirchlichen Namen giebt, an jene zierliche und sinnige Ausschmückung der Anfangsbuchstaben einzelner Abschnitte in alten Handschriften erinnert. [1]) Nun nehmen drei Chöre, zu 4 Stimmen ein jeder, den heiligen Gesang auf; wechselnd, in einander greifend, zu zwölfstimmigem, vollem, stets aber eigenthümlich gegliedertem Zusammenklange sich vereinend. Auch in diesem Vereine noch bewahrt ein jeder Chor seine Eigenthümlichkeit, denn sie sind, wie in den meisten mehrchörigen Werken Gabrieli's, durch ihren Tonumfang von einander geschieden. Aus hohen Stimmen besteht der erste; (drei Sopranen und einem Tenore) aus den vier gewöhnlichen Chorstimmen der zweite; aus einem Alt, zwei Tenoren und einem Basse der dritte, tiefste. So treten sie im Wechsel allezeit eigenthümlich heraus gegen einander, und können, wo es nicht die Absicht

---

[1]) *S. das Beispiel II B.* 12.

des Meisters war, sie, völlig verschmolzen, zu einem einzigen klingenden Körper zu vereinigen, auch im Zusammentönen noch unterschieden werden. Eine solche Vereinigung, wo die ganze Macht des gesammten Chores mit vollstem Nachdruck erklingt, ist immer mit Bedeutsamkeit eingeführt; nicht allein am Schlusse belebten Eingreifens der wechselnden Chöre, wo deren Besonderheit auch in ihrem endlichen Zusammentreten am meisten auseinandergehalten ist, sondern auch, wo dem Gesange eines einzelnen der drei Chöre unmittelbar der Zusammenklang aller sich anschliefst, und hier zumeist alle Stimmen in ein gemeinsames Ganze verschmilzt, das den einzelnen Chor nicht mehr deutlich unterscheiden läfst. So bei den Worten: „alle Kindeskinder", „der da mächtig ist", „er zerstreuet die Hoffärtigen", „er füllet die Hungrigen mit Gütern", „er hilft Israel auf"; wo jene Fülle immer in anderem Sinne, bald die Macht, bald die reiche Güte des Herrn verkündend erscheint. Wodurch aber dieser Lobgesang vorzüglich belebt wird, und vor den meisten gleichzeitigen sich hervorhebt, das ist sein fast durchgängiges Einherschreiten im ungeraden Tact, $\left(\frac{3}{1}\right)$ und die oft reiche Gliederung der Theile dieses Maafses. Dasjenige nur, was besondere Aufmerksamkeit ansprechen, einen Ruhepunkt andeuten soll, wie die zuvor beschriebene Intonation, der Anfang der Doxologie *(Gloria patri)*, und der Schlufs des Ganzen, ist im geraden Tacte gehalten. Mächtig tritt das *Gloria* hervor hinter dem nur vierstimmig behandelten Verse: „Wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Saamen ewiglich", wo Gabrieli (was wir sonst nicht bei ihm finden) die Kirchenweise des Magnificat sechsten Tones in der Oberstimme einführt, und nur, insofern sie im ungeraden Tacte erscheint, ihre ursprüngliche Gestalt ändert. Nach einem solchen, auf die gewöhnlichen Chorstimmen beschränkten, durch seine Behandlung zwar vor den übrigen Werken unsers Meisters, nicht aber seiner Zeitgenossen, ausgezeichneten Satze, überrascht die Fülle, mit welcher das *Gloria* sich anschliefst, und mehr noch das Aufsteigen der Oberstimme um einen kleinen Halbton auf der letzten Sylbe dieses Worts. Die harten Dreiklänge von *b*, von *d*, reihen sich so einander unmittelbar an, wie die Töne *f* und *fis:* der erste derselben bildet die Quinte des einen, der folgende die grofse Terz des andern Dreiklangs, und die Breite, mit welcher im langsamen Austönen, in verändertem Maafse, diese Tonfolge erklingt, hebt sie noch mehr hervor. Diese Stelle ist die einzige, in welcher dem oberen Chore eine für sich bestehende Grundlage fehlt, die er hier erst in den beiden tieferen findet: sonst ist jeder Chor selbständig gehalten, die verdoppelten Bässe erhöhen die Kraft der gemeinsamen Grundlage, und an einigen Stellen findet auch die Oberstimme durch Octavengänge sich verstärkt, wie bei dem so eben erwähnten Fortschritte in dem „*Gloria*"*;* ja selbst eine Mittelstimme, wo sie besonders hervorgehoben werden soll, wie bei der Stelle „die Hungrigen füllet er mit Gütern", *(esurientes implevit bonis)*. Von chromatischen Tonverhältnissen kommt aufser dem kleinen Halbtone nur noch die verminderte Quarte melodisch vor: in allen drei Chören steigt auf den beiden letzten Sylben des Wortes „*humilitatem*" die Oberstimme von *f* nach *cis* herab. Es ist offenbar demüthiges Neigen damit gemeint vor Demjenigen, der die Niedrigkeit seiner Magd angesehen, vor Gott, ihrem Heilande, dessen sie sich erfreut, den ihre Seele erhebt. Ist nun auch diese Fortschreitung, zumal sie die melodische Figur beschliefst, zu treffen unbequem, und war sie es vorzüglich in jener Zeit, welche im Gesange meist nur diatonische Verhältnisse in ihrer vollen Reinheit auszuüben gewohnt war, so wird sie durch die Folge der ihr zu Grunde liegenden Dreiklänge doch erleichtert, des harten von *a*, des weichen von *d*, und wiederum jenes ersten. Denn da das Gehör eben diesen harten Dreiklang eher erwartet, als den weichen desselben Grundtones, so wird es durch das Gefühl der grofsen Terz dieses Grundtones auch leichter hingeleitet zu der verminderten, als der reinen Unterquarte des vorangehenden *f*. Harmonisch übrigens

sowohl als melodisch ist jenes mifsklingende Verhältnifs sehr gemildert, ja fast unkenntlich gemacht durch den Fortschritt der Stimmen; die zweite Stimme überschreitet die erste um eine kleine Terz, und da auf diese Weise die Töne *f* und *e*, obgleich in verschiedenen Stimmen, doch in unmittelbarer Folge als die höchsten der an einander gereihten Zusammenklänge gehört werden, so verschwindet dem Ohre, wenn es auch dabei den Fortschritt der Oberstimme noch vernommen hat, doch dessen Herbigkeit völlig. [1])

Aber auch zu anderen Betrachtungen noch als die eben vorangehenden, giebt uns dieses Magnificat Gelegenheit. Es ist eines derjenigen Tonstücke unsers Meisters, bei denen er (wenn auch ihre Ausführung durch blofse Singstimmen nicht ausschliesend) doch über ihre Begleitung durch musikalische Instrumente einzelne Andeutungen gegeben hat, und leitet uns also zu seinen begleiteten Gesängen wiederum zurück, von denen wir zuvor aus erheblichen Gründen zu anderen Erwägungen uns gewendet hatten. Von den drei Chören, welche das eben besprochene Magnificat bilden, hat Gabrieli dem mittleren, die vier gewöhnlichen Chorstimmen befassenden, die Bezeichnung „*Capella*", den übrigen Stimmen aber keine besondere Andeutung weiter beigefügt. Was er mit jener Bezeichnung gemeint, berichtet uns Prätorius [2]), übereinstimmend mit den Ergebnissen unserer eigenen Forschungen in den Werken unseres Meisters. „In Johannes Gabrieli's jetzt neulich in vergangenen Jahren im Druck publicirten etc. *cantionibus sacris*, (sagt er) befindet sich, dafs das Wort *Capella* ihm soviel heifset und bedeutet, als wenn ich setze *chorus vocalis*, *chorus vocum*; das ist der *chorus*, welcher mit *cantoribus* und Menschenstimmen mufs besetzet werden. Als wenn in einem Concert der eine Chor mit Cornetten, der andere mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöitten und dergleichen Instrumenten (musiciret), doch dafs bei jedem Chor zum wenigsten eine Concertat, das ist eine Menschenstimme, daneben geordnet (wird); so ist meistentheils noch ein Chor dabei, da alle vier Stimmen mit *Cantoribus* besetzet werden: denselben nun nennt J. Gabrieli *Capellam*." — Bleibt uns hienach über die Anordnung des mittleren Chores kein Zweifel, so können wir nach Prätorius eben mitgetheilten, und schon früher vorgetragenen Bestimmungen über die Begleitung mehrchöriger Tonstücke durch musikalische Instrumente, nun auch die mangelnden Vorschriften unseres Meisters über die Besetzung der übrigen Chöre ergänzen. Denn angenommen, dafs jedem Chore mindestens eine Menschenstimme beigeordnet werden müsse, wie es hier um

---

[1])

hu - - - mi - - - li - - - - ta - - - - tem.

[2]) *Synt. mus. Tom. III. Abschnitt III. Cap. II. pag.* 133. 134.

der Vollständigkeit der gesungenen Worte willen unumgänglich ist; so scheint es zuerst am wahrscheinlichsten, dafs die Unterstimme des höchsten Chores, und die Oberstimme des tiefsten, durch einen Tenor, und einen Altsänger habe besetzt werden sollen. Beide haben unter den übrigen Stimmen ihrer Chöre den für Sänger bequemsten Umfang, während dort die Ober-, hier die Unterstimme sich in eine, gewöhnlichen Chorstimmen nicht angemessene Höhe und Tiefe versteigen; auch pflegt Gabrieli sonst bei der Vereinigung von drei Chören, den beiden äufsersten, durch Instrumente begleiteten, im Verhältnisse zu dem Singchore, gewöhnlich die Singstimmen auf diese Weise zuzutheilen. Den vorgezeichneten Schlüsseln zufolge war aber (nach Prätorius Anleitungen) der obere Chor mit Zinken zu besetzen, der Singstimme ein Fagott zur Unterstützung beizugeben; der tiefste mit Posaunen. Auf diese Weise nun treten die drei, schon als Singchöre eigenthümlich abgestuften, und dadurch gesonderten Chöre noch bestimmter auseinander: im Wechsel reinen, vollen Gesanges, mit vollem Instrumentenspiele, das theils den Gesang trägt, theils über ihm sich aufbaut, hier ihm gesangähnliche Töne gesellt, durch mächtige, feierliche Klänge dort ihn stützt; aber auch im Zusammenklange aller Stimmen, dessen Mitte der Gesang einnimmt, verstärkt durch die Grundstimme des höheren, die Oberstimme des tieferen Chores: ruhend auf den hallenden Klängen der Posaunen, auslaufend in die hellen, über ihm schwebenden Laute der Zinken.

Das so eben besprochene Magnificat giebt uns ein Beispiel solcher, nur allgemein als begleitete bezeichneter Gesänge, bei denen unter mehren Chören einer als rein gesungener hervortritt. Dieses ist jedoch nicht bei allen mehrchörigen Gesängen Gabrielis solcher Art der Fall. Wir finden unter denselben auch solche, wo aus den verbundenen Chören nur einzelne Stimmen als gesungene sich aussondern, in verschiedenem Verhältnisse, sowohl zu den übrigen Stimmen der Chöre, denen sie angehören, als unter sich, sofern sie mit einander wechseln, oder eine zu gemeinsamen Gesange vereinte Mehrheit bilden. Diese mannigfaltigen Arten der Anordnung des Gesanges und Spieles, sofern sie aus einer eigenthümlichen Auffassung des Gegenstandes hervorgegangen sind, und eine besondere Art der Behandlung zeigen, veranlassen uns hier noch zu einem kurzen Verweilen.

Dem Magnificat im Wesentlichen gleich in der Behandlung, sind alle die mehrchörigen Gesänge, bei denen ein *Chorus pro Capella* vorkömmt: bei vierchörigen dieser Art wird eine Verschiedenheit nur bewirkt durch den hinzutretenden vierten Chor, der, weil in seiner Ober- und Grundstimme meist über den Umfang der gewöhnlichen Singstimmen hinausgehend, hier also auch durch den G- und den tiefen Bafsschlüssel bezeichnet, nur in seinem Tenore oder Alte zur Ausführung durch Gesang geeignet ist. In den mehrsten Fällen auch hat der Meister diese dazu bestimmt; so, dafs also die Oberstimme des tiefsten, die Unterstimme des höchsten, und eine oder zwei Mittelstimmen eines vierten Chors mit dem Gesangschore wechseln. Nur besondre Veranlassungen machen eine Ausnahme; so hat Gabrieli in einem neunzehnstimmigen, vierchörigen Gesange, der Oberstimme des dritten wie vierten Chores, welche gleich dem höchsten fünfstimmig sind, den Gesang zugetheilt, weil er diese Chöre mit Posaunen besetzt wissen will, der Anfangsworte wegen: „Blaset die Posaunen im Neumonde an unserem Feste" (Psalm 80, V. 3.)[1]), und weil die Posaunen, wie überhaupt in der Tiefe wirksamer und feierlicher, bei dieser Anordnung auch zu einem vierstimmigen, den Gesang unterstützenden Chore besser zusammengehalten werden. In den gewöhnlichen Fällen dagegen gestattet das Verhältnifs der Stimmen des vierten Chores nicht dessen Besetzung mit gleichartigen Instrumenten, da die äufsersten Stimmen dieses Chores über oder

---

[1]) *Buccinate in neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestrae.*

unter den Umfang solcher, wenn auch in verschiedenen Maafsen gebräuchlicher Instrumente hinausreichen. Nach Prätorius Vorschriften ist er daher, wie es scheint, meist mit Zinken in der Höhe, mit Fagotten in der Tiefe besetzt gewesen, und eben durch Verbindung ungleichartiger Klänge vor den übrigen hervorgetreten; auch sind in diesem Falle für die drei höchsten Stimmen des oberen Chores, welche von der Singstimme getragen werden, der Mannigfaltigkeit halber, wohl Diskantgeigen eher als Zinken angewendet worden. Denn nicht allein bezeichnet Prätorius seine Geigenchöre auf solche Weise, wie wir die höchsten Chöre in Gabrieli's sechzehnstimmigen Sätzen bezeichnet finden, sondern wir wissen auch aus andern Beispielen, dafs Gabrieli mit Posaunen am liebsten Geigen und Zinken in Verbindung bringt. Da nun sein tiefster Chor regelmäfsig ein Posaunenchor ist, dem vierten aber, der im Zusammenklange meist ihm sich gesellt, bereits Zinken zugetheilt sind, so bleibt über die Wahl der Geigen für den höchsten kaum ein Zweifel übrig. Was die Stimmführung betrifft, so ist in der Regel folgendes Verfahren beobachtet. Wo alle vier Chöre sich vereinigen, sind die Bässe aller entweder im Einklange, oder in Octaven gesetzt, damit die Grundstimme durch diese Verdoppelung und Verstärkung herrschend hervortöne. Dasselbe findet statt, wenn deren auch nur zwei sich verbinden; gehört aber der Geigenchor zu den zusammenklingenden, so liegt die Grundstimme allein in dem tieferen Chore, der ihm gesellt ist; und die tiefste Stimme des Geigenchors — ein gesungener Tenor — schliefst entweder dem Tenore des Gesangchores im Einklange sich an, wenn dieser mit ihm zusammentönt, oder ist es der vierte Chor, so vereint er sich mit dessen, ebenfalls gesungenem Tenore, zu zweistimmigem, durch Instrumente umschlossenem Gesange. Den beiden oberen Stimmen des Gesangchores dienen die Geigen der Regel nach nur zu Verdoppelung in der Oberoctave; vereinen sich zwei der Instrumentalchöre, so ist ihr Satz gewöhnlich ein 7 oder 8stimmiger, je nachdem der Geigenchor zu ihnen gehört oder nicht. Lebhaft bewegte Gesangsfiguren im Verein aller Chöre, erhalten durch die verdoppelte, und verstärkte Grundstimme eine kräftige Unterlage, am meisten, wo auch sie in deren Nachahmung begriffen ist: leichter, schwebender hin über sie ertönen die Nachahmungen der anderen Stimmen, welche, wenn wir von der allgemein mehrfachen Besetzung aller absehen, im Verhältnisse gegen die Grundstimme nur einfach, als wesentliche Theile der Harmonie vorhanden sind; die beiden Oberstimmen des Capellchors allein machen eine Ausnahme, indem die höchste Geige zuweilen verdoppelnd ihnen hinzutritt. Aber in dem Zusammentreten, in dem Wechsel der Chöre, schmiegt auch die höchste Stimme des vierten Chores, ein Diskant-Zinken, hin und wieder dem Soprane des Capellchors in der Oberoctave sich an; so auch werden Bindungen zuweilen durch den Einklang zweier Stimmen verstärkt, und durch die begleitenden Töne, bald des Zinken, bald der Geigen, eindringlicher noch hervorgehoben, welche, indem sie in der Oberoctave den feierlich langsamen Schritten dieser Bindungen sich anschliefsen, ihre Zwischenräume mit bewegten Tonfiguren ausfüllen, beleben und schmücken. Wir finden Manches in dieser Anordnung mit Verstand und guter Wirkung bereits angewendet, was die spätere Zeit bei vollstimmiger Begleitung des Gesanges fast allgemein beobachtet hat, und dürfen mit Recht behaupten, dafs durch Gabrieli der Weg hier zuerst geebnet worden ist.

Diejenigen begleiteten Gesänge, welche keinen Capellchor haben, und der Regel nach nur aus drei oder zwei Chören bestehen, zeigen ein doppeltes Verhältnifs des Gesanges zum Instrumentenspiel. Entweder ist der Oberstimme jeden Chores der Gesang ausschliefsend zugetheilt, und diese wiederum ist in allen Chören, wenn dieselben von einerlei Umfange sind, eine gleiche, oder wenn sie durch abgestufte Höhe sich unterscheiden, eine verschiedene; oder aber, die Singstimmen sondern von den

vereinten Chören in verschiedenen Verhältnissen sich aus, in der Regel jedoch so, dafs bei drei Chören die Unterstimme des höchsten, die Oberstimme des tiefsten, den Gesang führt, aus dem zwischen ihnen liegenden Chore aber einige Mittelstimmen als singende hervortreten.

Von der zuerst beschriebenen Art, wo in drei Chören von gleichem Umfange die Oberstimme eines jeden den Gesang führt, ist ein an die h. Jungfrau gerichtetes Gebet [1]). Ein jeder der drei verbundenen Chöre besteht aus einer Tenorstimme, welcher der Gesang zugetheilt ist, und drei Bafsstimmen, die, um durch Verschiedenheit der Klänge den einen Chor vor dem andern auszuzeichnen, wohl durch Posaunen, Fagotten, und tiefere Geigeninstrumente besetzt gewesen sein werden. Denn dafs sie in jedem Chore, durch gleichartige Instrumente haben ausgeführt, die Chöre aber durch die Wahl dieser Instrumente auseinandergehalten werden sollen, wird sowohl durch Gabrieli's in ähnlichen Fällen beobachtetes Verfahren, als die, auch durch Prätorius bezeugte allgemeine Sitte jener Zeit wahrscheinlich, endlich aber durch den ganzen Bau des Tonstücks zur Gewifsheit erhoben. Es erscheint dieses nämlich bei näherer Prüfung als ein Wechselgesang für drei Stimmen, welche nur an einzelnen Stellen vereinigt werden. Diese drei Stimmen sind durch einfache, vierstimmige, harmonische Entfaltung, zu drei klingenden Körpern umgestaltet, so jedoch, dafs dreimal vier Stimmen, welche hienach mit einander wechseln und sich vereinigen, ganz in dem Sinne mit, und gegeneinander wirken, als drei einzelne Stimmen. Hieraus nun folgt, einmal, die unbedingte Herrschaft jeder Oberstimme innerhalb ihres Chores; die Nothwendigkeit sodann, einen jeden der klingenden Körper, über den sie herrschen, durch Anwendung gleichartiger Klänge als einen solchen vor den übrigen hervortreten zu lassen; weil die Anwendung ungleichartiger ein störendes Gemisch verschieden gefärbter Klänge erzeugen, und die ganze Anlage des Tonstücks vernichten würde. Eine Ausnahme von dieser Anlage macht bei jedem dieser drei Chöre nur dessen erster Eintritt, welcher einen nach dem andern in den Schlufsfall des vorangehenden einführt; in diesen drei einzelnen, längeren Sätzen tritt die Unterordnung der tieferen Stimmen weniger hervor, sie schliefsen der oberen mehr, als in dem folgenden, rascheren Wechsel, und endlichem Vereine, nachahmend sich an, ja, die Gesangsweise selbst noch früher als sie ergreifend, und jene zur Nachfolge auffodernd. In dem Vereine aller drei Chöre sind ihre Grundstimmen jederzeit im Einklange gesetzt.

Der zweiten Art, wo in dreien, der Höhe nach abgestuften Chören, drei Oberstimmen von verschiedenem Tonumfange den Gesang führen, ist folgendes Motett [2]): „Deine Barmherzigkeit, Herr, ist grofs über mir, denn du hast meine Seele aus der Tiefe der Hölle errettet. Am Tage der Anfechtung rief ich zu dir, und du hast mich erhört. Mein Mund sei deines Lobes voll, dafs ich allezeit deinen heiligen Namen preise, und deiner Ehre Lobgesang bringe; es werden meine Lippen sich freuen, wenn ich dir Halleluja singe." Der erste Chor besteht hier aus den gewöhnlichen vier Singstimmen, der zweite aus einem Alt, zwei Tenoren, und Bafs, der dritte endlich aus zwei Tenoren und zwei Bässen. Ein Sopran, ein Alt, ein Tenor sind hienach die singenden Stimmen, die übrigen aber wahrscheinlich in dem ersten Chore drei Geigeninstrumenten, vielleicht Gamben, in dem zweiten drei Fagotten, in dem dritten und tiefsten drei Posaunen zugetheilt gewesen. Hier nun erscheint, in völligem Gegensatze mit dem zuvor bespro-

---

[1]) *O gloriosa virgo, nostram defende salutem etc.* [2]) *Misericordia tua, Domine, magna est super me, quia liberasti animam meam ex inferno inferiore. In die tribulationis meae clamavi ad te, et exaudisti me. Repleatur os meum laude, ut semper benedicam nomen sanctum tuum, et hymnum dicam gloriae tuae: gaudebunt labia mea, dum cantavero tibi Alleluia.*

chenen Gesange, auf das bestimmteste das Zusammenwirken dreier Chöre beabsichtigt, ohne unbedingtes Vorherrschen einer einzelnen Stimme. Denn sind auch die drei Singstimmen der einzelnen Chöre, wo sie rascher mit einander wechseln oder sich vereinen, allezeit in nahen Bezug zu einander gestellt, so findet doch eine nähere, wirksamere Beziehung noch statt zu den drei tiefern Stimmen ihrer eignen Chöre; ein jeder von diesen ist in sich geschlossen, hat seine genügende, aber von der des andern völlig verschiedene Grundlage, und auch da, wo einmal zwei Grundstimmen vorübergehend in Oktaven oder Einklängen zusammentreffen, wechseln diese allezeit mit einander so, dafs zwei Fortschreitungen durch gleiche Tonverhältnisse nirgend vorkommen. Die drei, in den Worten des Textes deutlich erkennbaren Abschnitte, sind auf diese Weise in den drei Wechselchören bestimmt aus einander gehalten. Der Lobgesang wird von dem tieferen, durch die feierlichen Posaunenklänge ausgezeichneten Chore bedeutsam angestimmt; in dem endlichen Vereine der drei Chöre, wo eine Gesangsfigur durch alle hin vorwaltet, und das Bindende für sie wird, erhält die besondere Gliederung dennoch die Eigenthümlichkeit eines jeden; in dem Halleluja erst, so lange es in dem mit ihm eintretenden, ungeraden Tacte sich bewegt, tritt vorübergehend eine Unterordnung der tieferen Stimmen jeden Chores ein, gegen die, nur dort unbedingt herrschende Oberstimme.

Der dritten Art endlich ist folgender, für das Weihnachtsfest bestimmter, funfzehnstimmiger, aus drei fünfstimmigen Chören bestehender Gesang [1]): „Unser Erlöser ist heute, Geliebteste, uns geboren. Freuen wir uns alle! Der Heilige sei fröhlich, denn er naht sich der Palme. Der Sünder freue sich, denn er wird geladen zur Vergebung; der Heide fasse Muth, denn er wird gerufen zum Leben, Halle luja!" Vier Stimmen in den drei verbundenen Chören sind als gesungene bezeichnet: die Unterstimme des höchsten, Alt und Tenor des zweiten, und die Oberstimme des tiefsten. In diesen Stimmen ist nicht allein der vollständige Text, sondern es sind darin auch die Hauptmotive des ganzen Tonstücks enthalten; sie bilden einen durch dasselbe sich hinziehenden Strom des Gesanges, der bald als eine vereinigte Vierheit erscheint, bald als Wechsel einer höheren und tieferen Stimme, oder eines dreistimmigen Gesanges gegen eine einzelne Stimme, je nachdem alle Chöre zusammentönen, der höhere allein gegen den tieferen tritt, oder zwei von ihnen sich gesellen, um mit dem dritten zu wechseln. Von der Besetzung dieser drei Chöre durch Instrumente gilt dasselbe, was bereits bei den vierchörigen Gesängen Gabrieli's zuvor angemerkt worden ist, dafs nämlich der tiefere durch Posaunen, der höhere durch Geigen, der mittlere durch Zinken und Fagotte, welche den Gesang umschliefsen, werde ausgeführt sein worden. An dem Beginne des Ganzen würden wir unseren Meister sogleich erkennen, träte es anch in einer fremden Sammlung ohne seinen Namen uns entgegen. Aus Einklängen und Octaven, die in verschiedenen Stimmen des beginnenden tieferen Chores, den Anfangston verstärkend, hinzutreten, leuchten, durch die Nachahmung der entfalteten Melodie herbeigeführt, die Glieder des harten Dreiklangs allmählich hervor, und wie aus ihnen in feierlichem Aufsteigen die Gesangsweise sich erbaut, so auch geht durch sie die reiche, volle Harmonie hervor: in dem tieferen Chor zuerst durch die Klänge der Posaunen, in den beiden höheren sodann durch die sanfteren Töne der Geigen, der Zinken und Fagotten; in dreistimmigem, auch in sich eine volle Harmonie darstellendem Gesange. So wird die frohe Kunde zum ersten-

---

[1]) *Salvator noster hodie, dilectissimi, natus est; gaudeamus omnes! Exsultet igitur sanctus, quia appropinquat ad palmam; gaudeat peccator, quia invitatur ad veniam; animetur gentilis, quia invitatur ad vitam, Alleluia! (S. die Beispiele II. B. 13. a. b.)*

male offenbarte, und ein belebter Satz, durch die Drei geregelt, im Wechselgesange des höchsten und tiefsten Chores, spricht die Aufforderung zur Freude aus. Nun kehrt die Verkündigung aufs neue, und abermals zuerst in dem tieferen Chore wieder, die beiden höheren folgen ihm auf dieselbe Weise wie Anfangs; wir erwarten nur eine Wiederholung des bereits Dagewesenen: da treten die Töne der Posaunen des tiefen Chores wieder hinein in den Schlufs, und aus allen drei Chören, die sich jetzt zu der Entfaltung der zuerst angestimmten, von dem Ionischen nach dem Dorischen hingewendeten Gesangsweise vereinigen, aus ihren mannigfaltigen Klängen, aus einem von diesen umschlossenen, nunmehr vierstimmigen Gesange, blüht eine noch reichere, prachtvollere Harmonie hervor, feierlicher, bedeutsamer, eindringlicher die frohe Kunde offenbarend, wie die Aufforderung zur Freude, die ihr folgt, in dem Wechsel des Posaunenchors mit dem zehnstimmigen Vereine der beiden oberen Chöre, mächtiger noch und jubelnder als zuvor ertönt. Die folgenden Wechselchöre zeigen meist einen solchen Verein von zehn Stimmen, (zu welchem bald die beiden höchsten, bald die beiden tiefsten Chöre zusammentreten), gegen einen fünfstimmigen Chor gestellt; selten wechseln alle drei Chöre. Des Auseinanderbreitens und reicheren Entfaltens der Harmonie, dessen Gabrieli so vorzüglich mächtig ist, erfreuen wir uns abermals in neuer Bedeutung, wo die Worte den Heiligen, den Sünder, den Heiden besonders anreden. Das Halleluja zeigt uns wieder die zu Anfange entfaltete Gesangsweise, aber in einem ganz neuen Verhältnisse zu den übrigen Stimmen. Die Unterstimme des höchsten Chores, ein Baryton, stimmt es zuerst allein an, und die beiden Oberstimmen der höheren Chöre, eine Geige und ein Zinken (wie wir es als wahrscheinlich dargestellt), schweben darüber mit einer belebten, in ihrer äufsersten Höhe sich haltenden Tonfigur. Nun nehmen die vier Singstimmen der vereinten Chöre die Entfaltung auf, belebter, blumenreicher als zuvor; die Instrumentstimmen erscheinen, mit Ausnahme der Oberstimmen der beiden höheren, der Grundstimmen der beiden tieferen Chöre, nur als dienende; jene wiederholen eine ähnliche, jetzt über dem vollen Gesange, wie zuvor über einer einzelnen Stimme, schwebende, bewegte Tonfigur, nur in umgekehrtem Verhältnisse, da die Geige nunmehr die höchste Stelle einnimmt; diese, im Einklange fortschreitend, in den Tönen des Doppelfagotts, der Doppelposaune, eine kräftige Grundlage unterbauend, lassen in langgedehnten Klängen die entfaltete Melodie einfach hören; und kann man auch die Harmonie des ganzen, auf solche Weise umschlossenen Gesanges der vier Singstimmen in sich vollständig nennen, so erhält sie durch diesen Bafs doch ein neues Gewicht, eine kräftigere Fülle.

In den vorangehenden Beschreibungen erkennen wir leicht, wie jener Zeit das Verhältnifs des Gesanges und Instrumentenspiels sich allmählig gestaltet habe, wie auch hier jede Kunstblüthe aus demjenigen hervorgegangen sei, was zuvor harmonische Entfaltung genannt worden. In dem Gesange war diese in das Leben getreten, als die Offenbarung des innern Gehaltes, der Seele einer Melodie, durch andre ihr in freiem, liebendem Dienste gesellte Stimmen. Ein Nachhall des so entfalteten Gesanges war anfänglich die Instrumentalmusik gewesen; das Bedürfnifs, Werkzeuge zu Hervorbringung gleichgefärbter Klänge auf verschiedenen Stufen zu besitzen, wie man sie an den Stimmen geübter Sänger verschiedenen Alters und Geschlechtes bereits besafs, hatte die Erfindung von gleichartigen Instrumenten jeden Tonumfanges veranlafst, auf denen man dem Gesange nacheiferte. Der Gegensatz jener aus menschlicher Brust unmittelbar hervordringenden, des zartesten, wie kräftigsten Ausdrucks gleich mächtigen Töne, einer Blüthe des Innersten, in der sich erschliefst, was zu offenbaren das Wort nicht mehr ausreicht, und jener Klänge, die dem Erze oder dem Holze menschlicher Hauch auf das mannigfaltigste zu entlocken weifs, die unter der kunstreichen Hand aus der bebenden Saite hervorgehen, in denen, wie das Leben dort sich selber

offenbart, hier dem starrsten, härtesten Stoffe Seele und Leben mitgetheilt, der überall schlummernde Ton entfesselt wird, dafs er es künde, auch wo es am tiefsten verborgen lag — dieser Gegensatz reizte, wie wir gesehen, zu den mannigfachsten Verbindungen des Gesanges und des Klanges. Ueberall ist es die bildende Hand, der belebende Hauch, welche das verborgene Leben wecken; das Wort ist es, das den inneren Drang der Seele kündet, möge auch der Ton erst die Fülle seines Wesens in ihrem ganzen Reichthume entfalten. So wechseln denn die Töne der menschlichen Brust, zu Chören vereinigt, mit jenen andern, mittelbar auf mannigfache Weise erzeugten, allezeit durch menschlichen Gesang gedeuteten Klängen. Bald scheinen diese dem einsamen Gesange entströmt, sich ausbreitend unter ihm, der, ein mächtiger Springquell, über sie emporsteigt, ihn zu tragen und zu nähren; bald scheint jener, sie tragend, ihnen unterthan zu sein, nur deutlicher zu künden, was völliger in ihnen lebt; bald ist jenes Verhältnifs des Herrschens, des Dienens ganz entschwunden, jede Stimme scheint ein gesondertes, für sich bestehendes Leben zu führen, und doch geht aus der Verbindung aller erst dessen ganze Fülle hervor; doch ist es ein belebender Grundgedanke, dessen Entfaltung in dem Einzelleben jeder Stimme, in der reichen Pracht des Zusammenklanges, uns erfreut, und der einzelnen singenden Stimme scheint nur, sofern sie den Sinn des Ganzen deutet, der Vorrang zu gebühren über die andern, die in zwar wortlosen, aber nicht minder belebten Klängen das Ganze gestalten, indem sie ein eigenthümliches, einzelnes Tonleben offenbaren. Oder endlich, nachdem ein mannigfacher Wechsel solcher Art unserem Ohre wie unserem inneren Sinne vorüber gegangen ist, erheben sich unerwartet in der Mitte eines, aus den verschiedenartigsten Klängen zusammengeflutheten Tonstromes, die Töne des Gesanges; durch die Laute menschlicher Brust wird das Leben eines melodischen Grundgedankens in geordneter Vielheit entfaltet; die an dem harten Stoffe sich bewährende schöpferische Kraft menschlichen Hauches, menschlicher Hand, dringt, wie von dieser geheimnifsvollen Werkstatt aus, in die Tiefe und in die Höhe, so dafs jener ganze Strom, von dort her geregelt und gezähmt, nunmehr auf seinen Wellen dasjenige trägt, auf das Bedeutendste und Anmuthigste uns vorüberführt, was er überfluthen und verschlingen zu müssen schien. Erscheint aber alles dieses auf den ersten Blick uns mehr eine reichere, völligere Entfaltung der früher in der Tonkunst vorwaltenden Richtung, als ein Erzeugnifs der späteren, mit der wir gegenwärtig uns beschäftigen, und fragen wir, wodurch es eben dieser als angehörig kund werde; so ist zwar nachzugeben, dafs alles dasjenige, wodurch die Erzeugnisse jener früheren Richtung sich auszeichnen, auch hier wiederum als das Belebende erscheine; doch finden wir bei genauer Prüfung, dafs es, dem Sinne der späteren Zeit gemäfs, auf ganz andre Art gestaltend wirke, als zuvor. Schon dadurch, dafs alle zuvor besprochenen Gesänge als Prachtstücke, wenn auch in edlem Sinne, erscheinen, deuten sie auf ihren späteren Ursprung, und mehr noch läfst das bestimmt hervortretende Streben nach lebhaftem Ausdruck des Einzelnen, die defshalb reicher geschmückte Melodie, darauf schliefsen, so auch das allmähliche Zurücktreten der alten kirchlichen Darstellungsformen, der Kirchentöne. Denn ist auch keinesweges ihr Leben schon völlig untergegangen, zeigt es eben da, wo wir die meiste Uebereinstimmung mit unsrer heutigen Tonkunst erwarten sollten, in der ionischen Tonart, sich oft noch mit überraschender Kraft und Bedeutsamkeit, wovon der zuletzt erwähnte funfzehnstimmige Gesang genügendes Zeugnifs ablegt; so sind doch die mixolydische und phrygische Tonart durch eine, in ganz anderem Sinne als früher angewandte Chromatik, durch Ausweichungen in unsre modernen, harten so wie weichen, Tonarten von *e* und *h*, welche der Gebrauch der Töne *dis* und *ais* herbeiführt, wenn auch nicht völlig verlöscht (denn in der allgemeinen Einfassung vieler Tonstücke sind sie noch erkenn-

bar), doch nicht mehr in dem früheren Sinne vorhanden, und eben in diesen beiden Tonarten offenbaren jene älteren Darstellungsformen ihre volle Eigenthümlichkeit.

IV. Das Oratorium: dessen Anfänge, und Gabrieli's Verhältnifs zu demselben.

Wir haben bisher unseren Meister in mannigfachen Richtungen seiner künstlerischen Thätigkeit betrachtet, von Einem, das wir ihm nachgerühmt, indefs noch nicht genauere Rechenschaft abgelegt. Es findet sich in dem Vorangehenden die Behauptung ausgesprochen, dafs in ihm, zuerst und bedeutungsvoll, geistreiche Vorbilder jener tragischen, handelnden Chöre angetroffen werden, wie sie in späterer Zeit die ernste Oper zierten; jener belebten Tongemälde, wie das Oratorium sie uns darbiete. Ein unmittelbarer Antheil an beiden Kunstgattungen hat ihm damit nicht beigemessen werden sollen; denn die eine derselben, zu seiner Zeit hervorgegangen, und bereits zu einer gewissen Vollkommenheit gediehen, hat ihn zwar allerdings an sich gezogen, und zu eigenthümlicher Gestaltung seiner späteren Schöpfungen wesentlich beigetragen, ihn jedoch niemals zu unmittelbarer Thätigkeit auf ihrem Gebiete angeregt; die andre hatte während seines Lebens kaum Gestalt gewonnen, und von den Formen, unter denen sie nachmals erschien, können wir keine Probe in seinen Werken aufzeigen. Wenn wir dieses hier gleich Anfangs zugestehen, so ergeht an uns mit Recht die Forderung, uns deutlicher zu erklären, inwiefern wir dennoch behaupten können, dafs er in beiden Gattungen vorbildlich gewesen sei. Wir können dieser Anforderung nicht genügen, ohne über die eine derselben, das Oratorium, zuvor unsre Ansicht näher ausgesprochen zu haben; über die Oper, so glauben wir, ist dieses in dem nächst vorhergehenden Hauptstücke genügend geschehen.

Was wir Oratorium nennen, hat bei Katholiken und Evangelischen eine ganz verschiedene Gestalt gewonnen. Dem Berichte über seine ersten Anfänge, welche ohne Zweifel in die Zeit fallen, die uns jetzt vorzüglich beschäftigt, schicken wir billig die Betrachtung seiner ausgebildeten Gestalt in beiden Richtungen vorauf; an den Grenzen seiner bisher durchmessenen Bahn werden wir die Eigenthümlichkeit seines Bildungsganges, den nothwendigen Zusammenhang des Früheren mit dem Späteren am besten erkennen.

Bei den Katholiken erscheint die gottesdienstliche Feier nach einer allerdings bedeutsamen, allein streng geschlossenen Form geordnet. Gesteht die katholische Kirche auch einigen Staaten, einigen besonderen Kirchen, die Freiheit zu, eigenthümliche Gedenktage auf eine bei ihnen allein übliche Weise zu begehen, duldet sie in dieser Rücksicht manches Herkömmliche, so ist doch dafür gesorgt, dafs Alles, äufserlich mindestens, jener allgemein geheiligten Form sich anschliefse; was unter einer andern erscheint, und habe es die höchste, allgemeinste Beziehung, das gilt zwar neben ihr als vergönnt, und selbst geachtet, allein weder in den geschlossenen Kreis ihrer heiligen Handlungen nimmt sie es auf, noch gönnt sie ihm eine Stätte an dem Orte, der diesen allein gewidmet ist.

So steht denn auch das Oratorium nicht in sondern neben ihr, und zwar, seinen Grundzügen nach, in doppelter Gestalt. Als geistliches Drama im engeren Sinne einmal, oder als Gespräche, Herzensergiefsungen, Betrachtungen bestimmt characterisirter Personen, die, es sei nun als Theilnehmer, es sei als Zeitgenossen eines Ereignisses der heiligen Geschichte gedacht werden, oder denen die jährliche Wiederkehr desselben, vielleicht auch irgend ein äufserer Umstand, der Besuch einer heiligen Stätte,

Veranlassung giebt, es in die Erinnerung zurückzurufen, ihre dadurch erregten, besonderen Empfindungen laut werden zu lassen. In seiner ersten Gestalt ersetzt in der Regel das Oratorium die Oper zu denjenigen Zeiten, wo, dem kirchlichen Herkommen zufolge, sie nicht statt finden darf; in der zweiten, abgesehen von aller scenischen Darstellung, dient es aufserhalb der Kirche zu gemeinsamer Erbauung durch die Tonkunst.

Anders verhält es sich in der evangelischen Kirche. Sie hat zwar die sakramentlichen Handlungen an gewisse Formeln geknüpft, die Formen ihres Gottesdienstes im Allgemeinen aber nur nach ihren äufsersten Grundzügen vorgezeichnet; gern, und zumal im Anfange, hat sie dasjenige von den Formen des alten Gottesdienstes beibehalten, was ihr als rein schriftgemäfs erschien; die Kunst des Gesanges hat sie nicht in einen bestimmt gezogenen Kreis gebannt, sondern ihr freier zu walten gestattet, obgleich diese gern den herkömmlichen Formen sich anzuschliefsen, sie neu zu beleben, zu erweitern gesucht, in eine organische Verbindung mit dem Ganzen des Gottesdienstes zu treten getrachtet hat. Hienach steht das Oratorium, wenn gleich nicht minder oft neben der Kirche, doch nicht wesentlich so; sein erster Ursprung vielmehr ist in der Kirche, seine Entwicklung in kirchlichen Formen zu suchen, und diesen Zusammenhang erkennen wir noch gegenwärtig mit Deutlichkeit. Darum ist bei ihm, wie es auch immer sich gestalten mag, von scenischer Darstellung nie die Rede, und wollten wir eine Vergleichung versuchen mit der Art, wie es katholischer Seits sich gebildet, so würde sie uns eben nur an der zuletzt vorher beschriebenen Form möglich werden, und das Unterscheidende darin zu suchen sein, dafs dort Einzelne Theil nehmen, hier eine Gemeine als Theil nehmend gedacht wird.

Nun ist aber auch hier ein Doppeltes zu unterscheiden. Von den sonst verdienstlichen Arbeiten einzelner protestantischer Tonsetzer nicht zu reden, welche, der Form und Behandlung nach, der Kirche gar nicht, sondern als geistliche, nur nicht scenischer Darstellung bestimmte Dramen, dem Concertsaale angehören, und eigentlich nichts weiter sind, als Nachbildungen der erstgedachten katholischen Form, wird uns in den evangelischen Oratorien

entweder, ein Ereignifs der heiligen Geschichte, gegenwärtig, anschaulich, in einer Reihe von Bildern hingestellt; von dem, was wir dabei empfinden, ist entweder gar nicht, oder doch nur vorübergehend die Rede; unserer thätigen Aneignung wird überlassen, dafs auch darin die Darstellung fruchtbar für uns werde. Es ist vielmehr die gegenwärtige Noth der Bedrückten, das Gottvertrauen der Geängsteten, die Freude der Erlös'ten, die uns vorgeführt wird, oder auch der Trotz, der freche Uebermuth der Dränger; immer jedoch ist es hauptsächlich eine Mehrheit, ein Volk, das, handelnd oder leidend, uns entgegentritt; nicht zu reden von jener gröfsesten That der Geschichte, die in den Weissagungen der Propheten, den Stimmen der Zeugen, den offenbarenden Verkündigungen und Gesichten heiliger Seher, vorgeht unter unseren Augen, an der nicht eine einzelne Gemeine Theil nimmt, sondern die ganze Christenheit.

Oder, es sind vorzugsweise unsere Gedanken, unsere Empfindungen, die an eine That der heiligen Geschichte sich knüpfen. Der geschichtliche Faden zieht nur lose durch das Ganze sich hin, es bedarf nur der Andeutung dessen, was in Aller Herzen und Gedächtnifse lebt. Bald einzelne Stimmen aus der Gemeine, bald diese selbst, sprechen die Gefühle, die Vorsätze aus, die daran sich erregen und erneuen; und der Choral, die Stimmen des Volks, zu Stimmen der Kirche geheiligt, erinnern uns, dafs wir uns in dieser befinden.

Der mannigfaltigen Vermischungen dieser beiden Formen wollen wir hier nicht gedenken, so wenig, als ihrer Rückwirkungen auf katholische Meister, und manches Trefflichen, was eben dadurch erzeugt sein mag. Denn es ist nicht unsere Absicht, diesen Gegenstand zu erschöpfen, sondern nur soweit ihn in das Auge zu fassen, dafs wir die Andeutungen, die schon in früherer Zeit von diesen, in strenger Sonderung hingestellten Formen sich finden, zu erkennen vermögen, und danach im Stande sind, zu zeigen, wiefern wir mit Recht behauptet, schon Gabrieli habe durch seine Werke eine später erst völlig entfaltete Blüthe zeitigen helfen.

Wenden wir uns nun zunächst zu der Betrachtung der beiden Formen, in denen katholischer Seits das Oratorium erscheint, und zuerst zu der des geistlichen Drama, so leidet es keinen Zweifel, dafs die im Mittelalter so häufig vorkommenden, geistlichen Schauspiele, die sogenannten Mysterien, die ersten Keime desselben sind. Wir dürfen behaupten, dafs diese an jenen frühen, der alten Kirche gewöhnlichen Gebrauch unmittelbar anknüpfen, da der Vorleser aus der heiligen Schrift, auf der Bühne, von der bei dem Gottesdienste er die heiligen Worte verkündet, eine Rolle entfaltet, die, während sie unter dem Lesen durch seine Hände gleitet, auf der, dem Volke zugekehrten Seite die Bilder desjenigen zeigt, was er vorträgt. Eben so sollten jene dramatischen Vorstellungen dem Volke, dem der freie Gebrauch der heiligen Schrift entzogen war, das aus Unkunde des Lesens sie gröfstentheils auch nicht würde haben gebrauchen können, die in derselben aufbewahrten Begebenheiten, die in ihr niedergelegten Gleichnifsreden, sinnlich darstellen, sie — gleich gemahlten Bildern — fortwährend in das Gedächtnifs rufen. Jene Mysterien waren theilweise durch Gesang begleitet, nach Art kirchlicher Gesangweisen, und von dieser Seite knüpften sie an die Kirche an; sie waren zumeist in der Volkssprache verfafst, wirkten auf diese Art mehr in das Leben ein, waren verständlicher, praktischer. Auf keine Weise wollen wir bei manchem Anstöfsigen, selbst Widerwärtigen, hier verweilen, was bei Gelegenheit dieser Spiele das Mittelalter bietet; da ja nicht sie der Hauptgegenstand unserer Darstellung sind, beruhigen wir uns bei den Gründen, durch die man sie damals entschuldigte: dafs nämlich der Trank der Weisheit zu stark sei, als dafs ein so schwaches Gefäfs, wie der Mensch ist, ihn zu halten vermöge; dafs man diesem Weine hin und wieder ein wenig Luft geben müsse, damit er die Gährung vollende und in sich zu voller Trinkbarkeit reife. Jene geistlichen Dramen arteten bei der allgemeinen Lust an prächtigen Aufzügen, glänzenden Spielen, allmählich aus in prunkendes Schaugepränge: so erscheinen sie mit dem Ausgange des funfzehnten, dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, kaum weder der Kunst mehr angehörig, noch irgend zur Erbauung gereichend. Auch treten sie nach und nach vor jenem, mächtiger überhand nehmenden Streben zurück, das Drama im Sinne der Alten wieder auf die Bühne zu bringen, indem alle Kraft nunmehr nach dieser Seite hin gewendet wird, und in den Klöstern selbst die geistlichen Dramen von solchen verdrängt werden, die nach dem Muster der Alten gebildet sind; wir erinnern uns jenes Sendschreibens des Sabellicus an den Bruder Armonio zu Venedig. Die Höfe der Este zu Ferrara, der Medicäer zu Florenz und zu Rom, begünstigten diese neue Richtung. Polizians Orfeus dort, hier Trissino's Sophonisbe, können als die Bahn brechend angesehen werden; die Spur der geistlichen Dramen scheint in Italien fast ganz sich zu verlieren, namentlich der mit Gesang dargestellten.

Indefs beginnen von einer andern Seite Keime der zweiten, zuvor gedachten Form des Oratorii sich zu regen; ja diese Benennung, in dem Sinne, wie wir sie hier gebrauchen, wird zuerst gefunden. Mit der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eintretenden, lange zuvor, einem tiefgefühlten Bedürfnisse zufolge, vorgedeuteten Kirchenverbesserung, war jener Sinn lebendiger wiederum erwacht, der

das Christenthum in das Leben einzuführen, seiner heiligenden Wirksamkeit neue Bahn zu machen strebte. Die Rückwirkung jener grofsen, geschichtlichen That, auch auf die katholische Welt, und zumal in dem eben erwähnten Sinne, ist überall ersichtlich, selbst da, wo man auf völlig anderer Bahn begriffen zu sein wähnte. Die Thätigkeit eines merkwürdigen Mannes, indem sie zu Rom, dem Sitze der alten Hierarchie, eine allgemeine Bewegung veranlafste, blieb mittelbar nicht ohne Einflufs auch auf die heilige Kunst, und verdient daher, dafs wir an diesem Orte bei ihr verweilen.

Philipp Neri, um 1515 zu Florenz geboren, im Jahre 1551 in Rom zum Priester geweiht, tief ergriffen von der Verderbnifs seiner Zeit und seiner Kirche, in der zu Anfange des Jahrhunderts, tiefer, unheilbarer als je, hervorgetretenen Spaltung der Christenheit eine schwere, göttliche Strafe erblickend, welcher allein durch gänzliche Umkehr, und Erneuung der verderbten Gemüther zu wehren sei, gab um defswillen dem Geschäfte des Beichtigers vornehmlich mit unermüdetem Eifer sich hin, lag mit grofser Selbstverleugnung zu jeder Stunde des Tages, selbst der Nacht, ihm ob. Es war sein eifrigster Wunsch, seine Mitbürger zur Bufse, und zum wiederholten Genusse des Abendmahles anzuregen, dem zu jener Zeit die Meisten mit Lauheit sich entzogen. Um aber seine Beichtkinder auf dem Wege des Heiles, den er ihnen gezeigt, zu erhalten, pflegte er sie Nachmittags bei sich zu versammeln, über fromme Gegenstände sich mit ihnen zu unterhalten, dann mit ihnen lustwandeln, oder auch zum Besuche einer Kirche zu gehen. Eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit, eine stete Heiterkeit, die selbst ernste Belehrung in das Gewand frohen Scherzes, treffenden Witzes zu kleiden verstand, Gaben, die trotz der Strenge seiner Anforderungen an die Seinen, doch einen Jeden unwiderstehlich an ihn zogen, versammelten einen weiten Kreis um ihn; Geistliche, zu den höchsten kirchlichen Würden nachmals erhoben, Römer aus den edelsten Geschlechtern, Gelehrte; aber auch Handwerker, und selbst Leute aus den untersten Ständen des Volkes. Die Zahl seiner Anhänger wuchs auf diese Art bald zu einem so beträchtlichen Umfange, dafs jener häusliche Verein, die äufsere Gestalt seiner frommen Uebungen, in der bisherigen Weise nicht länger fortbestehen konnten. Schon um 1558 daher richtete er bei der Kirche *San Girolamo della Carità* mit Bewilligung ihrer Obern einen Betsaal ein, wohin er seine geistlichen Zusammenkünfte verlegte, und ihnen eine neue Gestalt gab. Da sich, wie wir berichtet, Männer aus verschiedenen Ständen, und von mannigfachen Gaben um ihn versammelt hatten, die Gabe Geister zu unterscheiden ihm aber in hohem Grade eigen war, so wufste er der Seinen unter seiner Leitung auf das trefflichste zu dem Zwecke gemeinsamer Erbauung als thätiger Mithelfer sich zu bedienen. Die Schrift sollte als Quelle aller Erkenntnifs göttlicher Dinge lebendig aufgefafst, an dem Leben der Heiligen sollte erkannt werden, wie die göttliche Kraft auch in schwachen Werkzeugen mächtig gewesen; durch verbreitete Kenntnifs der Geschichte der Kirche sollte die Ueberzeugung von den Uebeln, an denen sie gekrankt, und von deren Ursachen allgemeiner werden, allein auch die tröstliche Ueberzeugung hervorgehen, dafs der Herr seinen Verheifsungen zufolge die Seinen nimmer verlassen habe, noch sie jemals verlassen werde; die heilige Kunst endlich sollte die Gemüther erheitern, trösten, zur Freude in dem Herrn stimmen. In diesem Sinne waren die neuen Uebungen geordnet. Man versammelte sich täglich nach den Mittagessen; ein stilles Gebet bereitete zur Andacht vor; einer von den Brüdern las aus der Schrift vor, oder einem daraus geschöpften Erbauungsbuche; Neri erklärte, erläuterte das Gelesene, fragte diesen und jenen um seine Meinung, und suchte auf solche Weise, etwa eine Stunde lang, ein Gespräch herbeizuführen. Dann wurde über das Leben der Heiligen, mit Bezug auf die Schrift und die Kirchenväter, ein freier Vortrag gehalten, ein zweiter über einen Gegenstand der christlichen Sittenlehre, ein dritter endlich über die

Geschichte der Kirche, deren jedem eine halbe Stunde bestimmt war. Klarheit, Einfachheit, Fafslichkeit des Vortrages, war die Anforderung Neri's an Jeden, der von ihm zu einem solchen aufgerufen wurde, und oft hat er auf launige, treffende Weise vor den Anwesenden Solche beschämt, die bei dieser Gelegenheit mit rednerischen Künsteleien, prunkendem Schmucke der Darstellung, oder spitzfindiger Gelahrtheit sich hervorthun wollten. Wie er nun für die kirchengeschichtlichen Vorträge vornämlich des nachmaligen Cardinals ***Cäsar Baronius***, seines eifrigsten Schülers und Anhängers, sich bediente, so hatte er auch einen ausgezeichneten Tonkünstler jener Zeit an sich gezogen, um durch Gesang geistlicher Lieder die Seinen zu erfrischen; ***Johannes Animuccia***, Sängermeister an S. Peter im Vatikan und Vorgänger Palestrina's in diesem Amte. Dieser wohnte den Uebungen eifrig bei, brachte die besten Sänger herzu, und führte am Schlusse der Versammlung mit ihnen einen vierstimmigen Gesang frommen Inhalts aus, meist in italienischer, oft auch lateinischer Sprache; einen Gesang, in welchen zwar nicht die vereinten Andächtigen mit einstimmten, der aber, wenn auch von kunstmäfsig gebildeten Sängern allein vorgetragen, doch einfacher, volksmäfsiger war als der kunstreichere Gesang in der Kirche. Die Tonkunst überhaupt durfte nirgend fehlen, wo Neri, und die Seinen zusammentraten. Er wünschte, um vor Thorheiten und Ausschweifungen sie zurückzuhalten, dafs sie der Theilnahme an den rauschenden Freuden des Carnevals entsagen möchten, und versuchte eine unschuldige, heilsame, an eine bestehende Sitte geknüpfte Ergötzung an ihre Stelle zu setzen. Zu den Andachtübungen der Römer gehört auch der Besuch der sieben Hauptkirchen (Basiliken) der Stadt, der bei ihrer grofsen Entfernung einen vollen Tag erfordert. Man trat diese Wallfahrt unter dem Vorgange des geistlichen Vaters gemeinschaftlich an; Animuccia und seine Sänger begleiteten die Pilger, den Weg mit frommen Gesange ihnen kürzend. Mittags rastete man auf einem Landhause, einem Weinberge von anmuthiger Lage, wie deren die Stadt viele in sich schliefst; in guter Ordnung auf dem Rasen gelagert, genofs man ein einfaches Mahl, dabei wurde ein Motett gesungen, auch wohl ein heiteres Stück auf Instrumenten gespielt, die Müden zu erfrischen, die Herzen zum Danke gegen Denjenigen zu stimmen, der ihnen geistliche und leibliche Erquickung gewährte. Seit Neri im Jahre 1564 auf Bitten seiner zu Rom lebenden Landsleute, und ausdrückliches Geheifs des Papstes Pius IV. die Leitung der Kirche zum heiligen Johannes der Florentiner übernommen, (wohin er zehn Jahre später auch seine Uebungen verlegte, nachdem ein geräumiger Betsaal zu diesem Endzwecke daselbst erbaut worden,) gewannen jene gemeinsamen frommen Ergötzungen eine noch weitere Ausdehnung. In der milderen Jahreszeit besuchte man das Kloster S. Onofrio, wo man, von einer sanften Anhöhe aus, einen grofsartig anmuthigen Anblick der Stadt geniefst; ein frommer Gesang eröffnete die Uebung, ein Knabe sagte eine von ihm eingelernte Rede über einen heiligen Gegenstand her, damit auch durch den Mund der Kinder und Unmündigen des Herren Lob verkündet werde, und die folgenden Reden wurden ebenfalls durch Gesang eingeleitet und beschlossen. In den heifseren Tagen des Jahres war der Betsaal irgend einer Kirche der Ort, wo man zu diesen Erholungen zusammen kam; im Winter versammelte man sich an der Stelle, wo die gewöhnlichen Zusammenkünfte gehalten wurden. Nicht wenige Verfolgungen Uebelwollender hatten Neri und seine Anstalt zu erleiden. Man überhäufte ihn mit mancherlei groben Schmähungen, die er mit der gröfsesten Geduld ertrug, und dadurch selbst erbitterte Gegner entwaffnete; man erregte bei den Behörden durch falche Berichte Verdacht gegen die in seinen Versammlungen vorgetragenen Lehren, und mitgetheilten Geschichten, man stellte die gemeinsamen Wanderungen dar als der Schlemmerei wegen veranstaltet, auch wohl als aufrührerische, zu Beförderung schlimmer Zwecke geeignete Zusammenkünfte, und bewirkte in der That ein vorübergehendes Verbot, das jedoch

bald, mehr auf Ansuchen der Theilnehmer als des Stifters, zurückgenommen wurde, und eine geheime Untersuchung, welche den ehrenvollsten Ausgang hatte. War es dem frommen Manne auf diese Weise gelungen, alle äufseren Anfechtungen durch Geduld, Demuth und Ausdauer zu überwinden, so ruhte er auf der anderen Seite eben so wenig, den inneren Feinden aller frommen Vereine, der Selbstgenügsamkeit, dem geistlichen Hochmuth, der Unduldsamkeit gegen Andere, kräftig zu begegnen. Ihn selber hat seine Kirche, wenn auch wegen unsträflichen, für viele segensreichen Wandels, doch mehr noch wegen Wundergaben, und besonderer Begnadigung durch himmlische Erscheinungen, unter die Zahl ihrer Heiligen aufgenommen; was sie am meisten dazu bewogen, ist ihm selber während seines Lebens eine Last, und eine schwere Versuchung gewesen; und je mehr man ihn als Wunderthäter darzustellen suchte, und seine geheimsten Stunden belauschend, den unmittelbaren Verkehr mit den Seeligen ihm nachzurühmen bestrebt war, desto mehr ist er bemüht gewesen, vor der Welt thöricht zu erscheinen, und die Seinigen vor solchen überirdischen Erscheinungen, als Fallstricken des Satans zu warnen, die er der Wundersucht und Eitelkeit zu legen pflege; er hat ihre Selbstliebe fortwährend auf die härtesten Proben gesetzt, durch die empfindlichsten Anmuthungen einen Jeden, nach seinem eigensten Wesen, in der Selbstüberwindung geübt, bei aller herzlichen Nachsicht gegen menschliche Schwächen sie zu deren Erkenntnifs schonungslos hingeführt, damit Keiner den Andern zu richten sich vermesse; und so hat er durch sein ganzes Leben seinen Wahlspruch bethätigt: dafs, dürfe man auch Niemand gering halten, man doch die Welt und sich selbst gering schätzen, am meisten die Geringschätzung seiner selbst gering halten müsse. *(Spernere nullum, spernere mundum, spernere seipsum, spernere se sperni.)*

Als Neri nach so vielen Stürmen endlich seine Wirksamkeit von aufsen hinlänglich gesichert sahe, ging ihm der Gedanke auf, seiner Anstalt eine festere Begründung, eine tiefer gehende Wirksamkeit zu geben, indem er einen Verein und eine Bildungsschule für Weltpriester stiftete, damit es nie an Solchen fehle, die als tüchtige und thätige Arbeiter in seinem Sinne fortwirkten. Eine Bulle Gregor's XIII. vom 15ten Juli 1575 billigte sein Vorhaben und ermächtigte ihn zu dessen Ausführung; die neue Stiftung erhielt den Namen der *Congregazione dell' oratorio* (des Vereines vom Betsaale) und die Kirche *Sa. Maria in Vallicella* wurde ihr als Heimath angewiesen, welche jedoch ihres zu geringen Umfanges, und ihrer Baufälligkeit wegen, erweitert und erneut werden mufste. Innerhalb zweier Jahre war sie vollendet; und wurden auch bereits im April 1577 die bis dahin fortwährend in der Kirche der Florentiner gehaltenen Erbauungen an ihre neue bleibende Stätte verlegt, so konnte doch Neri selbst erst viel später bewogen werden, seine bisherige Wohnung in *S. Girolamo della Carità*, welche durch vieles daselbst Erlebte und Erlittene ihm theuer geworden war, zu verlassen, und erst am Tage der heiligen Cäcilia (den 22ten November) des Jahres 1583 bezog er seine Zelle in den Wohngebäuden der neuen Kirche. Wie er den Namen eines Stifters des von ihm gegründeten Vereines fortdauernd verschmähte, so wollte er noch weniger als Stifter eines neuen Ordens, als Gesetzgeber gelten, oder gar die Seinen durch ein bindendes Gelübde verpflichten; nur die Liebe sollte das haltende Band sein, die wenigen Regeln, die er festsetzte und die erst nach seinem Tode durch Paul V. am 24sten Februar 1612 ihre förmliche Bestätigung erhielten, waren nur solche, ohne die ein jeder Verein, der einer äufseren Ordnung, und steter Erinnerung an seinen Zweck bedarf, nicht bestehen kann.

Das Bisherige wird an diesem Orte genügen, um über den Sinn, und die Bedeutung des von diesem merkwürdigen Manne Erstrebten uns Rechenschaft zu geben, und, wie seine Einwirkung auf seine Zeit überhaupt, so auch besonders auf diejenige Kunst zu erklären, die er vor allen andern seinem

Unternehmen gesellte, und welche hier der Hauptgegenstand unserer Betrachtung ist. Mag man mit Recht Vieles in seiner Anstalt finden, das seiner Zeit, und der besonderen Gestalt seiner Kirche angehört; mag der grofse Werth, den er und die Seinen auf eheloses, völlig enthaltsames Leben legten, nicht allein bei Geistlichen, denen es durch die Kirche ohnehin geboten war, sondern auch bei allen Theilnehmern jener frommen Uebungen, selbst den bereits in der Ehe Lebenden, uns als Beschränkung erscheinen; mag es ein Irrthum sein, wenn der Mensch (wie es in jenem eng verbündeten Kreise nicht selten geschahe,) statt in seiner eigenen Gebrechlichkeit und Verderbnifs den Reiz zur Sünde zu suchen, sie in demjenigen findet, das (wie alles Irdische) ihm gleich sehr zur Heiligung gereichen kann, als zum Verderben, jenachdem er sich unter seine Herrschaft und Gewalt begiebt, oder als eine heilige Gabe es aus der Hand des Herrn empfängt; so viel ist gewifs, Neri's Werk, im Namen Gottes und im Vertrauen auf ihn begonnen und fortgeführt, wenn auch nach seinem Dahinscheiden allerdings mancher Beschränkung und Einseitigkeit heimgefallen, ist nicht ohne Segen geblieben. Was aber dadurch insbesondere für die heilige Tonkunst gewirkt worden, ist ein Doppeltes gewesen. Einmal, die Ausbildung jener, zwischen dem streng geistlichen Style, und der weltlichen Tonkunst, in der Mitte stehenden Behandlungsweise, jenes mit Recht sogenannten Oratorienstyls; an den Betsaal, nicht die Kirche geknüpft, nicht an die Stätte erinnernd, wo die heiligsten Geheimnisse des Glaubens gefeiert wurden, sondern auf einen Ort deutend, wo fromme, heilsbegierige Gemüther sich versammelten, um auf gemüthvolle Weise an das Eine, das Noth thut, erinnert, und durch geistreichen Gesang erquickt zu werden. *Animuccia* hat ohne Zweifel diesen Zweig geistlicher Tonkunst zuerst gepflegt; ihm sind *Palestrina*, und dessen in Rom zumeist geschätzte Zeitgenossen gefolgt: *Johann Maria Nannino*, *Felix Anerio*, *Luca Marenzio* und Andere. Die in dem vorangehenden Abschnitte bereits erwähnte Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge dieser Meister hat wahrscheinlich diesem Zwecke gedient. [1]) Erschienen ist sie fünf Jahre vor Neri's Tode, alle einzelne Stücke derselben aber sind gewifs früher gesetzt. Auf ein Anderes noch deutet zugleich diese Sammlung, das der Einwirkung Philipps zugeschrieben werden darf: den erwachenden Sinn für häusliche Erbauung, für stille, einsame Beschäftigung mit heiligen Gegenständen, vermittelt durch Gesang. Waren auch Frauen von jenen Erbauungsstunden ausgeschlossen, um von denselben alle Zerstreuung und Versuchung ganz fern zu halten, so konnte es doch nicht fehlen, dafs durch ihre Männer, Brüder, Angehörigen, welche den Versammlungen beiwohnten, auch auf sie eingewirkt wurde, dafs der dort ausgestreute Saame auch in ihren empfänglichen Gemüthern Wurzel fafste, und Früchte trug: wie wir denn von vielen Frauen lesen, die, ohne in ein persönliches Verhältnifs zu Neri zu treten, das er eher abwies als begünstigte, ihm mit inniger Verehrung anhingen, und ihr Leben seinen Anleitungen zufolge zu gestalten strebten. An jenen, in den Versammlungen vorgekommenen, geistlichen Gesängen sich zu erquicken, mag eben ihnen Bedürfnifs gewesen sein; und diesem kam unsere Sammlung auf erwünschte Weise entgegen. Alle einzelnen, in derselben enthaltenen Gesänge, waren mit einer, das Ganze darstellenden Klavier- und Lautenbegleitung versehen. Fanden sich nun nicht eben drei oder vier Sänger beisammen, welche durch reinen Gesang sie hätten ausführen können, so war der Freundin, dem Freunde der Tonkunst und der Andacht, die an ihnen sich erbauen wollten, doch die Möglichkeit gewährt, eine einzelne der Gesangsstimmen nach dem Tonumfange ihrer Kehle zu wählen, und die übrigen durch das Klavier oder die Laute zu ersetzen.

---

[1]) *Diletto spirituale; canzonette a* 3 *et* 4 *voci, composte da diversi eccellentissimi musici, con l'intavolatura del Cembalo e Liuto. Roma* 1590. *(Dedicato da Simon Verovio al Signor Antonio Boccapaduli.)*

Nun verweilte ***Giulio Caccini*** in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Rom; wir haben die Vermuthung aufgestellt, dafs er mit dem Grafen Bardi, als dieser bei der Thronbesteigung Clemens VIII. (1592) zu dessen maestro di camera ernannt worden, sich dorthin begeben habe. Die erwähnte Sammlung frommer Gesänge war damals neu; oft mag Caccini bei jenen Versammlungen, oft aber auch von einer einzelnen Stimme zur Laute sie haben vortragen hören, [1]) und bei seiner so bestimmt ausgesprochenen Richtung auf den Einzelgesang *(monodia)* diese Art des Ersatzes desselben durch unvollständigen Vortrag eines eigentlich mehrstimmigen Tonstückes ihn angeregt haben, etwas Anderes, seiner Ueberzeugung nach Besseres, an seine Stelle zu setzen. So behandelte er denn die *„pietosi affetti"* des Abts *Angelo Grillo* nach seinen, in den vorangehenden Blättern ausführlich vorgetragenen Grundsätzen für eine Singstimme, und entzückte dadurch den Dichter, der sie um das Jahr 1600 in Gegenwart des Papstes Clemens VIII. aufführen hörte, in so hohem Maafse, dafs er in einem freundlichen Briefe nach Florenz ihm die gröfsesten Lobsprüche darüber machte. „Ihr seid der Vater einer neuen Art der Tonkunst," sagt er darin, [2]) „eines Gesanges ohne Gesang, eines redenden Gesanges *(recitativo)* vielmehr, eines edlen, ungemeinen, der das Leben der Worte, des Ausdrucks, nicht kürzt, tödtet oder verzehrt, sondern es erhöht, Kraft und Geist ihnen verdoppelnd." — So nahm denn die neue Richtung der Tonkunst unmittelbar auch Besitz von dieser, durch Philipp Neri angeregten, frommen Bewegung, und von demjenigen, was ihr zufolge in der Kunst des Gesanges sich gebildet hatte. Eben um jene Zeit fällt auch die Erscheinung eines durchaus musikalisch behandelten, gewissermaafsen geistlichen Drama's auf der Bühne, jenes von Laura Guidiccioni gedichteten, von ***Emilio del Cavaliere*** in Musik gesetzten allegorischen Spieles, *l'anima ed il corpo*, das wir, weil es an die, um jene Zeit so sehr beliebten allegorischen Vorstellungen sich anschliefst, nur als gewissermaafsen hieher gehörig nicht vorübergehen, das auch viel zu einzeln und ohne Nachfolge in seiner Art dasteht, um von der Wichtigkeit sein zu können, die Einzelne ihm beigelegt. Dieses nun dürfen wir unter der angegebenen Einschränkung als ein zweites Ergebnifs der Bemühungen Neri's ansehen. Es ist uns berichtet, dafs dieses Spiel im Jahre 1600 in der Kirche ***Sta Maria in Vallicella***, richtiger wohl dem Betsaale des Vereines daselbst *(oratorio)*, auf einer eigen dazu errichteten Bühne mit angemessener Verzierung der Scenen, mit Chören und Tänzen dargestellt worden; und nimmt es uns Wunder, eine ihrer äufseren Erscheinung nach weltliche Ergötzlichkeit dort eingeführt zu sehen, möchten wir es Anfangs einem nach des Stifters Tode eingerissenem Nachlassen von der Strenge der Zucht zuschreiben, so werden wir durch die Lebensbeschreibungen Neri's doch belehrt, dafs auch er schon zu gewissen Zeiten dramatische Aufführungen solcher Art genehmigt habe; wird uns dabei auch nicht gesagt, dafs sie bereits früher, wie die eben besprochene, durchaus mit Musik begleitet gewesen. Wir wissen, dafs um die Seinigen zur Zeit

---

[1]) *Vergl. die Vorrede seiner nuove musiche: — perchè, costumandosi in quei tempi (er spricht von seinem Aufenthalte in Rom) per una voce sola i madrigali stampati a più voci, non pareva loro (den Freunden des Verfassers, Nero Neri und Lione Strozzi) che per l'artificio delle parti corrispondenti fra loro, la parte sola del soprano di per se sola cantata avesse in se affetto alcuno.* [2]) *Lettere del molto reverendo Padre Abbate Angelo Grillo, monaco Casinense. Raccolte dell' illustrissimo ed eccellentissimo Signor Ottavio Menini ed all' illustr. e reverendissimo Signor Cardinal San Giorgio, Cintio Aldobrandini dedicate. In Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti, Sanese, all' insegna dell' Aurora.* 1602. *Der hier in Bezug genommene Brief befindet sich pag.* 408 *dieses ersten Theiles. Grillo lebte mit den berühmtesten Tonkünstlern seiner Zeit in vertrauten Verhältnissen, mit Felix Anerio, Jaques de Wert, mit Caccini und dessen Tochter Francesca, mit Claudio Monteverde, Serafino Cantone u.s.w. wie wir aus den drei Theilen dieser Briefsammlung sehen.*

des Carnevals von dem allgemeinen, seiner Ueberzeugung zufolge seelenverderbenden Taumel zurück-zu halten, er mit ihnen die sieben Hauptkirchen der Stadt in frommer und fröhlicher Wallfahrt besucht habe; um ihnen, und namentlich der zur Bildung für den geistlichen Stand ihm anvertrauten Jugend auch die Lust an üppigen und leichtfertigen Schauspielen zu benehmen, — und die meisten der damals erschienenen, mit der gröfsesten Begierde besuchten, waren dieser Art — pflegte er eben dann auch moralische und geistliche Stücke aufführen zu lassen, um Belehrung und Erbauung mit erlaubter Ergötzlichkeit zu verbinden. [1]) In diesem Sinne können wir nun auch die Darstellung des zuvor erwähnten Spieles uns erklären. Ein musikalisches Drama, zu einer Zeit, wo man überall bestrebt war, ein solches zu gestalten, war ohne Zweifel am meisten geeignet, den jüngeren Genossen des Vereines Ersatz zu gewähren für die Entbehrung des bunten, wechselnden Schauspiels, das während des Carnevals in ihrer Nähe sich bewegte. Seine äufsere Ausstattung scheint eben darauf besonders berechnet gewesen zu sein; und wurde nun auf den Inhalt des Vorgestellten ihre Aufmerksamkeit gelenkt, sahen sie vor ihren Augen die auftretenden allegorischen Personen, die Welt, das menschliche Leben, das Vergnügen, ihres munteren Putzes entkleiden, in armseliger Gestalt sie einhergehen, ja endlich als Todtengerippe erscheinen, so sollte wiederum die Vorstellung selbst die Lust an allem weltlichen Gepränge in ihnen ertödten. Ungleich bedeutender als dieses Spiel ist uns der Fortschritt eines eigenthümlichen, der Gattung des Oratoriums angehörigen, sie allmählich vorbereitenden Styles, der an die mit Neri's Bestrebungen in Verbindung stehende Thätigkeit Animuccia's und seiner Nachfolger, Caccini's und seiner Schule sich anschliefst, an ihr sich heranbildet, auf das erst später bestimmt nachzuweisende, geistliche Drama übergeht, das an die Oper unmittelbar anknüpft. Denn an *Caccini* reiht sich eine eigne Schule auch dieser Art geistlichen Gesanges. Um 1608 bei Simon Verovio zu Rom gab ***Ottavio Durante*** zwanzig fromme Gesänge heraus für eine und zwei Stimmen, die er unter dem Titel *arie divote* [2]) dem Cardinal Montalto zueignete; nur zum Theil behandeln sie liturgische Texte, und sind sämmtlich nach Caccini's Weise gesetzt, wie denn auch der Verfasser am Schlusse der Vorrede sein Werk „ein kleines Bächlein" nennt, das der kräftig reichen Quelle jenes Meisters entströmt sei. Um 1612 sammelte ***Francesco de' Nobili*** zu Rom unter dem Titel „*Motetti passeggiati ad una voce*" mehre geistliche, in gleichem Sinn gesetzte, einstimmige Gesänge eines Deutschen von edler Abkunft, ***Hieronymus Kapsperger***, der sich damals zu Rom aufhielt, und namentlich von Kircher überaus gerühmt wird. Die von Gerber dem Doni nacherzählte Thatsache, dafs er gesucht, Palestrina's Compositionen durch seine eigenen zu verdrängen, und dafs nur der üble Wille der Sänger, welche sie mifshandelt, dieses Vorhaben verhindert habe, läfst sich vielleicht durch das Verhältnifs erklären, in welchem wir kurz zuvor Caccini, Kapspergers Vorbild, gegen Palestrina gesehen haben; zunächst zwar gegen verstümmelten Vortrag seiner Gesänge, sodann freilich auch gegen dessen ganze Darstellungsweise, die der neuen, declamatorischen völlig entgegengesetzt war. Aehnlicher Art als diese sind die Werke des ***Claudio Sarracini***, ***Giovanni Battista da Gagliano***, ***Filippo Vitali***;

---

[1]) *Der vorangehende Bericht über das Leben und Wirken des h. Philipp Neri ist aus folgenden Quellen geschöpft: Vita S. Philippi etc. auctore Antonio Gallonio, im sechsten Bande der Acta sanctorum, und der eben da befindlichen Lebensbeschreibung des P. Bernabei. — Vita di S. Filippo Neri, Fiorentino, fondatore dell' oratorio, scritta già dal P. Pietro Bacci etc. etc. accresciuta etc. per opera del Rev. P. Maestro Fr. Giacomo Ricci etc. In Roma appr. Francesco Tizzoni* 1678. *Mit Rücksicht auf das hier Vorgetragene vergl. Bernabei C. XVI.* §. 207. *Ricci Lib. II. Cap. VII.* §. 13. [2]) *Arie divote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia, l'imitazion delle parole, ed il modo di scriver passaggi ed altri affetti etc. Roma* 1608.

und um deshalb merkwürdig, weil in dieser Richtung bei ihnen schon etwas sich entwickelt, das an die spätere Form des Oratoriums erinnert. ***Claudio Sarracini***, ein edler Sieneser, in seinen 1620 zu Venedig bei Alessandro Vincenti erschienenen ***seconde e terze musiche***, Gesängen zur Zitter und zum Clavier, hat aufser einem, in recitativischem Style gesetzten ***Stabat mater***, auch ein Werkchen von etwas gröfserem Umfange mitgetheilt, ***Cristo smarrito*** überschrieben. Es ist die Klage der Maria über den vermifsten Knaben Jesus, und ihre Freude über sein Wiederfinden im Tempel, welcher Joseph und er selbst in einem dreistimmigen Schlufsgesange sich gesellen; für eine Andacht am ersten Sonntage nach Epiphanias wohl geeignet. Die „***varie musiche***" des ***Giovanni Battista da Gagliano***, [1]) Musikers am grofsherzoglichen Hofe zu Florenz, enthalten die italienische Uebersetzung der sogenannten, am Charfreitage in der katholischen Kirche üblichen ***Improperia***, einer Anrede Christi vom Kreuz an das versammelte Volk, in der mit freundlich strafenden Worten er ihm vorhält, wie es ihm gelohnt habe für das Heil der Erlösung; in der Liturgie mit Gebeten und Lobgesängen wechselnd, hier mit Weglassung derselben in einer Reihe einzelner Gesänge, Duetten, und eines dazwischen wiederholten Chores, eine Art Passionsoratorium gebend. Auch eine Weihnachtscantilene enthält dieses Werk, Gesänge der Hirten, Duette, Arie, Chor, mit Ritornellen untermischt; und ausgeführter noch ist bei ***Philipp Vitali (varie musiche l.*** 5. ***Venezia*** 1625.) eine Cantate ähnlicher Art. Hier beginnt ein fünfstimmiger Chor, dem ein Instrumentalsatz und ein Gesang zweier Stimmen sich anschliefst; dann folgt ein vierstimmiger Chor, der nach einer Arie und einem Terzett jedesmal wiederholt wird. So sehen wir denn aus der Mitte dieser Richtung jene Kunstgattung, von der wir reden, sich allgemach entwickeln. Wir sehen sie um den Anfang des Jahrhunderts eingeengt durch die, mit einem neuen Streben in der Kunst so oft unvermeidlich verknüpfte Einseitigkeit; indefs neigt sie sich der Vollstimmigkeit allgemach wieder zu, ohne jedoch anders als in ganz einfachen Sätzen, der Volksmäfsigkeit wegen, über den vierstimmigen Gesang hinauszuschreiten. Aus der Mitte weltlicher Gesänge, mit denen sie vermischt sind, treten auch die geistlichen heraus in den besprochenen Werken; wie nun in dem Sinne jener Zeit, welche die Tonkunst zu einer belebten Sprache zu bilden trachtete, Lebhaftigkeit des Ausdrucks dasjenige war, wodurch sie bei jenen weltlichen sich hervorzuthun strebte, so lag es nicht minder in ihrer Absicht, auch die geistlichen denselben darin nicht nachstehen zu lassen. Man sollte in ihnen wiederfinden, was man an jenen vorzüglich liebte, aber auf edlere Weise sich ergötzen als an jenen; an die Kirche sollte man erinnert werden, was aber in heiligem Ernst und frommer Strenge dort auftrat in der Kunst, sollte milder und freundlicher in den Kreis des Hauses, versammelter Freunde, treten, und leicht erklärlich war es, dafs man am liebsten dabei an dasjenige aus dem Gebiete des Kirchlichen anknüpfte, was der damals so beliebten, musikalisch dramatischen Form am nächsten stand, es sei als affektvoller Monolog, oder als belebtes Gespräch. Aehnliche Sammlungen zwei bis vierstimmiger Gesänge, durchaus frommen Inhalts, wenn auch nicht liturgisch, gaben noch um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts (1647. 1649. 1650 zu Rom und Venedig) der Canonicus Florido und Antonio Poggioli heraus; zwanzig Meister, und unter ihnen die besten jener Zeit, hatten Beiträge dazu geliefert: ***Antonio Maria Abbatini***, ***Orazio Benevoli***, ***Silvestro Durante***, ein Sohn jenes zuvor genannten Ottavio, ***Franz Foggia***, ***Giacomo Carissimi***; von welchem letzten, in seiner Zeit wegen affektvollen Ausdrucks seiner Cantaten überaus hochgeschätzten Meister, wir bereits zwei geistliche, musikalische Dramen mit Lobe erwähnt finden, das Urtheil Salomo's

[1]) *Lib. I. Venezia* 1623.

und Jephtha. Kircher und Mattheson haben von diesen Werken uns Beschreibungen geliefert. In dem Urtheil Salomo's lobt jener, nach dem Zeugnisse eines ungenannten französischen Geschichtschreibers, die Darstellung des leidenschaftlichen Streites der beiden Mütter um das lebende Kind, die Majestät Salomo's bei seinem Spruche: Kircher, der seiner Musurgie zugleich die sechsstimmige Klage um die Tochter Jephtha eingerückt hat, rühmt die Siegsgesänge, die Reigen, die Mannigfaltigkeit der dabei angewendeten Instrumente, dann aber auch den Ausdruck des Schreckens, der Verzweiflung des Vaters, der seinem Gelübde folgsam, sein Kind zu opfern sich gezwungen sieht, und bewundert die Macht lebendig ergreifender Gegenwart, mit der alles dieses dem Hörer entgegengebracht werde. Die Grundzüge der zuvor angedeuteten Gestaltung des Oratoriums in dem katholischen Italien, ihre allmählige Entwicklung, erkennen wir in den vorübergeführten Werken; die an die Stelle weltlicher Ergötzung getretene geistliche, der Form, wenn auch nicht dem Inhalte nach, jener ähnlich; das neuere, geistlich-musikalische Drama in seinem Anschliefsen an die Oper, als Stellvertreter, als Ersatz derselben; Reihen frommer Betrachtungen, von verschiedenen Standpunkten aus auf einen gemeinsamen Gegenstand gerichtet, und dadurch zu einem Ganzen verknüpft; kirchliche Gesänge endlich, umgebildet entweder, oder durch Uebertragung in die Muttersprache dem allgemeinen Verständnisse angeeignet, durch ihre ganze Behandlung dem Gebiete weltlicher Tonkunst genähert.

Eines ganz anderen Ursprunges ist dasjenige, was in Deutschland in der evangelischen Kirche unter der erst später aufgekommenen Benennung des Oratoriums sich gestaltet hat. Sahen wir in dem katholischen Italien, in Gefolge einer, durch einen merkwürdigen Mann geweckten, frommen Regung, das Kirchliche, seines strengen Ernstes entkleidet, zu dem Weltlichen herabsteigen in der Tonkunst; so hatte eine viel allgemeinere, tiefere, mächtiger um sich greifende geistige Regung, zu Anfange des Jahrhunderts in Deutschland dieser Kunst einen völlig entgegengesetzten Weg vorgezeichnet: das Weltliche zu läutern und zu heiligen, in dem Volksgesange es einzuführen in die Kirche, an dessen einfache, in der Brust eines Jeden lebenden Töne unmittelbar die Erinnerung an das Höchste zu knüpfen; wie wir davon früher schon, als von Rückwirkung der Kirchenverbesserung auch auf Italien und seine Tonkunst, von dem Erwachen des Sinnes für harmonische Entfaltung die Rede war, ausführlicher gehandelt haben. Die kirchliche Tonkunst gewann durch dieses ihr verschiedenes Verhältnifs zu beiden Kirchen, auch in jeder von ihnen eine ganz andre Gestalt und Farbe. Die eine verschmähte es, die Form ihres Gottesdienstes streng abzuschliefsen, sie öffnete Vielem, selbst ihr Entgegengesetzten, ihre Pforten; aber es eilte der heiligen Stäte zu wie einer geliebten Heimath, es gab ihrer aneignenden Liebe, ihrer umgestaltenden Kraft sich willig hin, und diese also, und mit ihr das Gepräge des Heiligthums, wurde das Vorherrschende, Bestimmende. Die andre hatte es eine Weile unwillig angesehen, aber doch geduldet, dafs Weltliches eingedrungen war in sie; wie sie aber strenge hielt an der in ihr herkömmlichen Form des Gottesdienstes, so mufste es auch dieser durchhin sich fügen, und es schien alles gewonnen, so lange nur sie bewahrt blieb. Allein es wurde dabei übersehen, dafs wenn das Volkslied als bewegender Grundgedanke in den Messen, den Magnificat, auch einer ähnlichen Behandlung unterliegen mufste, als früher die, aus dem alten Kirchengesange hergenommenen Motive, es deshalb doch nicht minder jene hergebrachte Form, jene angeerbte Behandlungsweise, als Belebendes, erst Gestaltendes, durchdrang, dafs auf diese Weise eben das Weltliche allgemach zu dem Umbildenden wurde, zu demjenigen, was der Kunst ihren eigenthümlichen Gehalt verlieh; dafs endlich bei einem Umschwunge der Kunst, der auf die weltliche vornehmlich die ganze Fülle der bildenden Kraft hinlenkte, es um so mehr zu einem solchen wer-

den mufste, zumal sobald aus einer, in vieler Rücksicht segensreichen, frommen Richtung, ein Kirchlein neben der Kirche entstand, lebendiger als sie die Seinigen in Anspruch nehmend, auf sie einwirkend, ihren Bedürfnissen und Wünschen sich hinneigend, ihrer Denk- und Gefühlsweise sich bequemend, unter der äufseren Gestalt gewohnter Ergötzungen die heiligen Anregungen, die himmlischen Erquickungen verbergend, die es ihnen zudachte. Auf diese Weise auch ist es gekommen, dafs die heilige Tonkunst in der katholischen Kirche, nachdem die schöne, aber nur kurze Blüte abgewelkt war, welche sie in harmonisch lebendiger Entfaltung der kirchlichen Grundformen des Gesanges gefunden hatte, endlich in die weltliche versank, eine eigenthümliche, erquickende Nachblüthe in einzelnen, edlen Meistern ausgenommen, und die längere Erhaltung kirchlichen Gepräges durch besondere Verhältnisse; wie es denn zu Venedig durch die ganze Gestaltung des öffentlichen Lebens länger fortdauerte, zu Rom in der päpstlichen Capelle noch ferner bewahrt blieb, wo man in streng abgeschlossenem Festhalten der früheren (in dem Sinne, der sie geschaffen, allerdings vollendeten) Form der heiligen Tonkunst diese selber in ihrer vollen Blüthe erhalten zu können meinte. Wie dieses Verhältnifs der katholischen Kirche zu der Tonkunst den oratorischen Styl, und allmählich auch die zuvor betrachteten Gestaltungen des Oratoriums hervorgebracht, haben wir in dem Vorigen zu zeigen versucht. In der evangelischen, wo die Entwicklung jenes Theiles heiliger Tonkunst unmittelbarer an die äufserlich erscheinende Kirche geknüpft blieb, können wir zu Anfange einen, von dem streng kirchlichen wesentlich gesonderten oratorischen Styl nicht unterscheiden. Die ersten Anfänge des Oratoriums als einer, innerhalb der Kirche gebildeten, in den Kreis derjenigen Gesänge, welche der gottesdienstlichen Feier angehörten, aufgenommenen Gattung finden wir in den, schon in der katholischen Kirche üblichen, heiligen Gesängen, die wir in dem zuvor entwickelten Sinne darstellende genannt; und wir dürfen hier nur an dasjenige erinnern, was über den Vortrag der Passionsgeschichte in der Charwoche, über die Ostersequenz, die musikalische Behandlung vieler Theile der Evangelien, oder aus ihnen entlehnter Responsorien und Antiphonieen, auf früheren Blättern gesagt worden, auch mit bestimmter Beziehung auf Johannes Gabrieli's dabei zu Tage gelegte Art und Kunst. Als neue, durch Ausbreitung, Erweiterung, allmählig gebildete Form, ging aus ihnen die besprochene Gattung hervor, und zwar zunächst wohl als Passionsoratorium, weil eben der eigenthümliche Vortrag der Leidensgeschichte eine solche Ausbreitung am ersten zuliefs, man hier einem früheren, allgemein üblichen Gebrauche nur ferner sich anschliefsen durfte. Nun ist freilich nicht zu leugnen, dafs Italiens Einflufs auf Deutschland grofs gewesen sei von jeher in der Kunst, und dafs namentlich, als seit dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts, jene, als den Ton in das Wort einbildend von uns bezeichnete Richtung allgemeiner herrschend, und mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts Schöpferin des musikalischen Drama geworden war, sie auch in Deutschland sich allgemeiner ausgebreitet, und auf die fernere Entwicklung der heiligen Tonkunst einen bedeutenden Einflufs geübt habe, zumal bei den in dieser am regsamsten Evangelischen; dafs dadurch eine Annäherung an die in der katholischen Kirche herrschende Art der Kunstübung herbeigeführt worden sei. Eine solche Annäherung müssen wir allerdings zugestehen; sie fand jedoch auf einem ganz entgegengesetzten Wege statt, und immer wird der aufmerksame Beobachter auf der einen Seite die Kirche als das Aneignende, Umbildende, auf der andern dagegen das Weltliche als das wirksam Gestaltende finden. Wir erkennen dieses auch in der Art, wie die beiden zuvor beschriebenen Gattungen des Oratoriums in der evangelischen Kirche sich allmählich gestaltet haben. Manche Veranlassungen zwar bot die katholische Kirche in dem Kreise ihrer feststehenden, heiligen Gesänge, zu jener vorzugsweise darstellenden Gattung des Gesanges; eine jedoch nur, wodurch dem

schaffenden Tonkünstler die Gelegenheit zu einem Werke von beträchtlicherem Umfange gegeben war, die Leidensgeschichte und ihren herkömmlichen Vortrag. Das Anziehende, Belebende, wirklich Erbauliche solcher Darstellungen erregte der evangelischen Kirche allgemach den Wunsch ihrer Vervielfältigung, und veranlafste sie zu Erweiterung der von der alten Kirche auf sie übertragenen Formen. Bot das reine Schriftwort bei anderen Festen nicht hinlänglichen Stoff zu einem gleich umfangreichen Werke als ein Passionsoratorium, so mufste der geistliche Dichter zu Hülfe kommen; nicht allein die heilige Geschichte des neuen Testaments, sondern auch viele Gleichnifsreden des Heilandes gaben für gleiche künstlerische Behandlung erwünschte Gegenstände, so endlich auch das alte Testament, das so viele, von der älteren Kirche sinnig aufgefafste und benutzte, vorbildliche Begebenheiten enthält, deren Gedächtnifs an christlichen Festen bedeutungsvoll erneuert werden konnte, am eindringlichsten eben durch eine lebendig, gegenwärtig, sie zurückrufende Darstellung. So ging eine, von der Erzählung allmählich zwar sich lösende, dem rein Dramatischen nähernde Form hervor, sie blieb jedoch um der Tonkunst willen, deren Aufgabe es war, einzelne Hauptpunkte der dargestellten Begebenheit in belebten Bildern zu entfalten, dem Epischen nahe verwandt, und von aller Möglichkeit scenischer Darstellung durchaus fern. Jene andere, zuvor beschriebene, mehr subjektive Gestaltung des Oratoriums endlich, in der, einer That der heiligen Geschichte gegenüber, die Gemeine, theils als solche, theils in ihren einzelnen Gliedern, erscheint mit ihren Empfindungen und Betrachtungen, hat sich aus einer andern, der evangelischen Kirche frühe eignen Sitte herausgebildet. Oft nämlich pflegte man die einzelnen Verse eines aus der katholischen Kirche überkommenen heiligen Gesanges, eines solchen zumeist, der mit einer Begebenheit der heiligen Geschichte in genauer Verbindung stand, mit frommen, strophischen Betrachtungen zu durchweben; jener wurde nach der alten, überlieferten Kirchenweise vorgetragen, diese im Tone des zum Kirchenliede veredelten Volksgesanges. So finden wir den Lobgesang der heiligen Jungfrau nach Luthers Uebersetzung in dem alten Gesangbuche der mährischen Brüder [1]) mit Einschaltung frommer Betrachtungen eines zwischen seinen Versen gesungenen Liedes; so wurde er zu Prätorius Zeit [2]), abwechselnd ein Vers im alten Choraltone lateinisch, einer *figuraliter* gesungen, und diesem letzten schlossen sich nach Veranlassung des jedesmaligen Festes Choralverse an. So zum Weihnachtsfest: Ein Knab' gebor'n in Bethlehem; als Christus geboren war; Herz, Sinn und unser G'müthe freut sich zu dieser Stund; Heut' lobt die werthe Christenheit; Vom Himmel kömmt ein neuer Engel; Uns ist ein Kindlein heut geboren. So finden wir die alte Sequenz *Mittit ad virginem*, [3]) die erweiterte Erzählung der Verkündigung Maria's, in der deutschen, ihrer alten Gesangsweise genau sich anschliefsenden Uebersetzung: „Als der gütige Gott vollenden wollt' sein Wort" am Ende eines jeden ihrer Abschnitte durch den Gesang von Liederversen unterbrochen, die Gemeine im Wechsel mit einem kunstgeübten Chore thätig theilnehmend an der Feier, ganz im Sinne des evangelischen Gottesdienstes; überhaupt in der ganzen Anordnung dem altkirchlichen Gesange den neuen, volksmäfsigen, in Geist und Bedeutung ihm genäherten, gegenübergestellt. Jemehr nun dieser kirchliches Ansehen gewann, mit dem alten, (dessen lebendigen Geist er aufnahm) verschmolz, und ihn äufserlich umgestaltete, jemehr die Würde eines Choralgesanges, die jenem zuvor ausschliefsend geeignet, ihm zu Theil wurde; um so mehr trat nun er in die Mitte des Ganzen als dasjenige, wodurch die Kirche, die Stimme der Gemeine als solche, vorzüglich bezeichnet wurde; um ihn reihte sich jetzt in freier Behandlung die fromme Betrachtung wie der Bericht der That der heiligen Geschichte,

[1]) *Kirchengesäng, darin die Hauptartikel des christlichen Glaubens kurz gefasset u. s. w. Nürnbsrg* 1566. *Bl.* 7. 8. 9.
[2]) *S. dessen Megalynodia Sionia* 1611. *No.* 1. [3]) *Mus. Sion. V.* 1707.

die man eben feierte. Auf diese Weise blieb lange Zeit das hieraus in anderer Gestalt hervorgegangene Oratorium in der Kirche heimisch, und erschien überhaupt bei den Evangelischen sowohl in dieser, als der zuvor betrachteten Ausbildung selten neben ihr, als etwa dort, wo man überall geschmücktere Ausübung der Tonkunst als der Kirche misziemend verwarf, oder wo besondere Verhältnisse auch in protestantischen Ländern die Form des Gottesdienstes als eine streng geschlossene hingestellt hatten, so dafs, (war auch die Tonkunst nicht durchhin ausgeschlossen) doch die neue Gattung keine Heimath in ihr finden konnte, wie in England. Es würde weit über unseren gegenwärtigen Zweck, und die Grenzen die er uns vorzeichnet, hinausgehen heifsen, wenn wir genauer entwickeln wollten, wie dennoch eben hier der unsterbliche Händel in seinen Oratorien Musterbilder jener zuerst gedachten, dafs wir sie so bezeichnen, episch dramatischen Art hingestellt, von der erscheinenden Kirche freilich auf das Vollständigste abgelöst, in sich aber eine Kirche lebendig beschliefsend; wie er in ächt deutschem Sinne, aber doch wiederum sichtlich getragen durch das grofse, bewegte, öffentliche Leben des Volkes, unter dem er weilte, sie geschaffen habe. Eben so liegt die genauere Betrachtung der Gründe des allmählichen Entartens der ganzen Gattung uns zu fern; wie sie aus der Kirche, als Theil des Gottesdienstes, mit der Tonkunst zugleich verwiesen, auch im Concertsaale immer seltener erscheinend, in ihrer Heimathlosigkeit endlich allen eigenthümlichen Styl einbüfsen mufste, und um so mehr, als das musikalische Drama immer mannigfaltiger sich ausbildete, mit immer wachsender Vorliebe gepflegt wurde.

Wir haben das Oratorium in seinen besonderen Verhältnissen zu der einen, und der anderen Gestalt der christlichen Kirche, in seinen, dadurch hervorgegangenen Formen betrachtet, und die Grundzüge derselben in dem Zeitalter aufgesucht, das uns vorzugsweise beschäftigt. Jetzt, da wir das eine wie das andere in das Auge gefafst, wenden wir uns zu *Gabrieli's* mittelbarer Einwirkung auf die ganze Gattung und versuchen den Zusammenhang deutlich zu machen, den seine, von ihrer Ausbildung scheinbar unabhängigen Bestrebungen, dennoch innerlich, und wesentlich mit derselben haben. Von dem Oratorium, wie es bei seinen Landsleuten später sich ausgebildet, es sei nun als geistliches Drama, oder unter der Form jener Herzensergiefsungen und Gespräche, welche ihr Gegenstand zu einer Einheit verschmilzt, finden wir bei Gabrieli kaum eine entfernte Andeutung. In beiden trat den Italienern der Einzelgesang allgemach vorherrschend heraus, der Chorgesang dagegen völlig zurück; an das Ende der einzelnen Abtheilungen höchstens waren Chöre gestellt, mit gröfserem Fleifse gearbeitet als die in dem weltlich-musikalischen Drama vorkommenden, aber von lebendigem Eingreifen in das Ganze, neben dem sie meist nur einhergehen als in Töne gesetzte Betrachtungen über das Geschehene, kann bei ihnen nicht die Rede sein. Wie also sollte Gabrieli, dessen ganze schaffende Kraft dem Chorgesange fast ausschliefsend zugewendet war, irgend hier Andeutungen oder schon Vorbilder enthalten können? Aber, (dafs wir es so bezeichnen) eine Weissagung finden wir in seinen Werken von jener, in der evangelischen Kirche später ausgebildeten Gattung des Oratoriums, welche, sei es ein Ereignifs der heiligen Geschichte, oder ein Künftiges, in dem Gesichte eines heiligen Sehers Geschautes, in lebendig bewegten Bildern uns vorüberführt; dort, die gegenwärtige Noth der Bedrückten, das Gottvertrauen der Geängsteten, die Freude der Erlös'ten; hier, was keines Menschen Auge noch geschaut, mit aller Kraft anschaulicher Gegenwart vor uns erscheinen läfst. Dafs er die Keime eines Kunstwerks solcher Art in den heiligen Gesängen seiner Kirche, welche es kaum irgend zu vergönnen schienen, entdeckt, dafs er die Möglichkeit erkannt, eine Reihe anscheinender Bruchstücke von einem tiefen, inneren Zusammenhange aus, als ein Ganzes zu gestalten, aus einer

Reihe in sich beschlossener Kunstwerke es hervorgehen zu lassen, das ist es, wodurch er hier wahrhaft vorbildlich geworden ist, und worüber wir jetzt näher berichten wollen.

Unter allen Theilen des römisch-katholischen Gottesdienstes ist vielleicht keiner, der, als Kunstwerk angesehen, in gröſserem und tieferem Sinne angeordnet wäre, als das Todtenamt; nicht nur in Zusammenstellung der aus der heiligen Schrift dazu erlesenen Gebete und Gesänge, sondern auch desjenigen, was die spätere Zeit dichtend hinzugefügt hat. Eine furchtbare Erhabenheit herrscht in der Darstellung des letzten Gerichts, wie die Sequenz „***Dies irae***" sie uns entgegenbringt; die tiefste Zerknirschung in dem demüthigen Flehen um Erlösung von der ewigen Pein, der hoffnungsvollen Bitte um Gewährung des ewigen Heils. Hier werden die letzten Dinge gezeigt, wenn alles Alte vergehen, eine neue Erde und ein neuer Himmel sein, wenn der Glaube aufhören und das Schauen beginnen wird. Daher fehlt auch dieser Feier, deren Mittelpunkt in der Messe die Wiederbringung aller Dinge ist, das Gloria sowohl als das Credo; von den gewöhnlichen Meſsgesängen bleiben ihr nur Kyrie, Christe und Agnus Dei in ihrem demüthigen Flehen, das Dreimalheilig in seiner feierlichen Pracht, endlich das Benedictus, in neuer Bedeutung; als Segensruf für denjenigen, der im Namen des Herrn sich naht und in seine Gemeinschaft aufgenommen wird. Viele neuere Tonmeister haben die Todtenmesse, welcher jene Gesänge angehören, ausführlich behandelt; dieser Theil der kirchlichen Feier daher ist den Meisten der bekanntere, und es wird diese allgemeine Andeutung hinreichen, ihn in das Gedächtniſs zurückzurufen. Weniger bekannt dagegen sind die der Messe vorangehenden Metten (*matutina*), in drei sogenannte *Nocturna* getheilt; deren jedes drei Psalme nebst ihren (meist daraus entnommenen) Antiphonieen, drei Lectionen, nebst ihren Responsorien enthält. Die Lectionen alle sind aus dem Buche Hiob genommen. Die Stimme des schwer geprüften Dulders tönt hervor aus dem Ganzen, wie eine herbe Klage der menschlichen Natur, über das tief verborgene Weh, das auf allen Schritten das Leben begleitet. „Höre auf von mir, denn meine Tage sind eitel gewesen; was ist ein Mensch, daſs Du ihn groſs achtest, und bekümmerst dich mit ihm? — wenn man mich morgen suchet, werde ich nicht da sein! — Meine Seele verdrieſset mein Leben; — Deine Hände haben mich gearbeitet, und gemacht alles, was ich um nnd um bin, und versenkest mich so gar! — Willst Du wider ein fliegendes Blatt so ernstlich sein, und einen dürren Halm verfolgen? — Der Mensch vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit, und ist voll Unruhe; gehet auf wie eine Blume, und fällt ab, fliehet wie ein Schatten, und bleibet nicht! — Wer will einen Reinen finden bei denen, da keiner rein ist? — Du hast meine Gänge gezählet, aber Du wollest nicht Acht haben auf meine Sünde! Mein Odem ist schwach, meine Tage sind abgekürzet, das Grab ist da! Warum hast Du mich aus Mutterleibe kommen lassen? ach, daſs ich wäre umgekommen, und mich nie kein Auge gesehen hätte!" — Und hinter allem diesem Elende nun ein strenges Gericht, und die bange Furcht, was dem Tode folgen werde als Lohn der Sünde: lebendig, ergreifend, sprechen dieses die Responsorien aus, welche jene Klagen unterbrechen. Die Psalme dagegen tönen gläubiges, frommes Gebet, Sehnsucht nach dem Vater aller Gnade, feste Zuversicht dazwischen. „Herr, höre auf meine Worte, merke auf meine Rede! — Leite mich in deiner Gerechtigkeit um meiner Feinde willen, richte deinen Weg vor mir her — wende dich, Herr! und errette meine Seele, hilf mir um deiner Güte willen — daſs sie nicht wie Löwen meine Seele erhaschen und zerreiſsen, weil kein Retter da ist. — Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln; er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser. — Nach Dir, Herr, verlanget mich, mein Gott! ich hoffe auf Dich; gedenke nicht der Sünden meiner Jugend, und meiner Uebertretung. — Der Herr ist mein Licht und mein Heil, vor wem

sollte ich mich fürchten; der Herr ist meines Lebens Kraft, vor wem sollte mir grauen? — Ich hoffe, dafs ich sehen werde das Gute des Herrn in dem Lande der Lebendigen. — Lafs dir gefallen, Herr, dafs du mich errettest; eile, Herr, mir zu helfen. — Heile meine Seele, denn ich habe vor dir gesündigt — meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott; wann werde ich dahin kommen, dafs ich Gottes Angesicht schaue?" — Und wie der ersten jener herben, aus den Worten Hiobs entlehnten Klagen, in dem ersten Responsorium die tröstliche Rede sich anschliefst: „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt, und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken;" so auch beschliefst sie wiederum, erhebend, beruhigend, die Reihe jener Klaggesänge; die folgenden *Laudes* zwar heben an mit dem „Erbarm dich mein, o Herre Gott," aber lauter stets hebt allmählich die Stimme des Lobes sich hervor; der Lobgesang des Hiskias, nach seiner Errettung von schwerer Krankheit, und nahem Tode, schliefst sich an, worin er bezeugt: „Siehe, um Trost war mir sehr bange; Du aber hast dich meiner Seele herzlich angenommen, dafs sie nicht verdürbe, denn Du wirfst alle meine Sünde hinter dich zurück;" dann hören wir die Stimme aus der Offenbarung, dafs „seelig von nun an sind die Todten, die in dem Herrn sterben," und dem Lobgesange des Zacharias, der den Herrn preis't, welcher „besuchet habe und erlöset sein Volk," geht voran endlich, und folgt, als Schlufs dieser Feier, die tröstende Stimme des Herrn: „Ich bin die Auferstehung und das Leben; wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe, und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben!" — In diesem erhabenen Gespräche zwischen dem leidenden Menschen, der in dem vollsten Gefühle der Gebrechlichkeit seines Daseins, und der Menge seiner Sünden, in sich keine Kraft findet, die ihn leiblich und geistig erretten könnte; der Stimme des ihn verklagenden Gewissens, die ihn an ein furchtbares Gericht verweis't; dann aber auch der Töne des heiligen Sängers und Propheten, die seine Klage in die innigste Sehnsucht auflösen, seiner Bedürftigkeit das rechte Wort des Gebetes leihen, ihm leiser anfangs, und dann immer lauter, Trost zusprechen, bis das offenbarende Wort des Jüngers, den der Herr geliebt, ja endlich des Herrn, des Erlösers selber, diesen Trost versiegelt, und alles auflös't in jene ewige Ruhe, verklärt zu jenem immerwährenden Lichte, das im Gebet durch die ganze Feier hin erfleht wird; dieses Gespräch enthält die Anlage zu einem der grofsartigsten Oratorien in dem Sinne, wie es im Vorhergehenden zuletzt beschrieben worden. Dennoch finden wir, auch um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, die Todtenmetten in solchem Sinne von keinem der grofsen Meister jener Zeit als ein Ganzes aufgefafst, wenn wir gleich aus einzelnen Theilen derselben, welche sie oft bearbeitet haben, abnehmen können, dafs man, der Stellung dieser Theile zu dem Ganzen gemäfs, auch eine verschiedene Behandlung ihnen angemessen gehalten habe. So sind die Lectionen aus dem Hiob, wo man auch sie, gleich den, für die letzten Tage der heiligen Woche bestimmten Lamentationen des Jeremias, in die musikalische Darstellung hineinzog, gewöhnlich vierstimmig, einfach deklamatorisch behandelt, wie wir Muster davon bei Orlando Lasso finden; [1]) die Psalmen als einfach harmonische, nur hin und wieder vereinte Wechselgesänge vierstimmiger Chöre; die Responsorien und Antiphonieen dagegen sind durch künstlichere, belebtere Behandlung ausgezeichnet, und auch davon giebt uns Orlando Lasso Muster. [2]) Jene Worte aus dem Hiob: „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt," welche so bedeutungsvoll am Schlusse der Lectionen stehen, sind, wo er sie mit diesen behandelt hat, zwar durch nachdrücklichere Betonung, nicht aber durch künstlichere Verflechtung der Stimmen, oder

---

[1]) *Lectiones sacrae novem, ex libris Hiob decerptae. München* 1582. [2]) *Altera pars selectissimarum cantionum, quas vulgo motetas vocant etc. Nürnberg* 1587.

lebhafteren Ausdruck des Einzelnen von dem Uebrigen unterschieden; alles dieses aber finden wir angewendet und erstrebt, wo sie einzeln in seinen Werken, und ohne Zweifel in dem Sinne vorkommen, als Responsorium an der ihnen durch die Feier bestimmten Stelle zu dienen. Man hatte also bis über die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hinaus, nur im allgemeinsten Sinne den einen Theil des kunstvoll und grofsartig zusammengefügten Ganzen von dem anderen durch die musikalische Behandlung unterschieden; dabei vorzüglich berücksichtigt, wie die Kirche dem sonst auch völlig Gleichgeltenden durch seine Stellung eine veränderte Bedeutung gegeben hatte, und überhaupt ganz der Ordnung sich angeschlossen, die wir in der Behandlung verschiedener Theile des alten Kirchengesanges bereits früher aufgezeigt, und gerühmt haben. — Die spätere Zeit, wenn sie auch keinen einzigen Künstler anregte, das Ganze der besprochenen Feier aus einem neuen Gesichtspunkte zu behandeln, hat doch Einzelnes davon grofsen Tonmeistern in einem anderen Sinne, als dem bisherigen, aufgehen lassen, einem solchen, aus dem wir darauf zurückschliefsen können, wie das Bild des Ganzen sich in ihrer Seele gestaltet habe, und so ist es auf ausgezeichnete Weise mit Gabrieli der Fall gewesen. Wie nämlich die den Psalmen vorangehenden Antiphonieen die Stimme des Trostes, der Hoffnung ertönen lassen, so die Responsorien — eines, das beginnende, zuvor gedachte ausgenommen — die Stimme des strafenden Gewissens; sie stellen das Bild der Schrecken des letzten Gerichtes dar. „Herr, wenn du kommen wirst, die Erde zu richten, wohin werde ich mich verbergen vor dem Zorne deines Antlitzes? Zu viel habe ich gesündiget in meinem Leben! ich erzittere über dem, was ich begangen, und erröthe vor dir; wenn du kommst zum Gerichte, verdamme mich nicht! — Errette mich, o Herr! von dem ewigen Tode, an jenem Tage des Zitterns, wo Himmel und Erde sollen bewegt werden, wenn du kommen wirst, die Welt zu richten durch Feuer. Ich erbebe und erbange vor dem Gerichte, vor dem Zorne, die sich erheben werden. Jener Tag, der Tag des Zornes, der Bekümmernifs und des Elendes, jener grofse und bitterste Tag!" — Wir sehen, diese Gesänge (denen die übrigen im Wesentlichen des Inhalts übereinstimmen) heben zwar an mit Gebet, oder gehen aus in dasselbe; aber hervortretend in allen ist das Gefühl der Angst, und der Furcht vor dem Gerichte und der Zerstörung, deren lebendiges Bild die Seele erfüllt. Die Stimme der demüthigen Hingebung aber und des Trostes läfst aus andern, ihnen absichtlich gegenübergestellten Theilen der Feier sich vernehmen; ja, erst am Schlusse des Ganzen erklingt diese mit voller, beruhigender Kraft. So lag denn die, der kirchlichen Tonkunst jener Zeit sonst allgemein gestellte, in den Kirchentönen so herrlich lösbare Aufgabe, zugleich mit dem Gebete auch die Zuversicht seiner Erhörung anklingen zu lassen, diesen Responsorien ferner, als sonst irgendwo in dem Kreise kirchlicher Gesänge der Fall sein konnte; sie wäre einer tonkünstlerischen Behandlung des Ganzen der Feier (welche wir nirgend versucht finden) allein gestellt, und lösbar gewesen. Daher denn auch die dem sechzehnten Jahrhundert ausschliefsend angehörigen Meister, in der Art, wie sie die Responsorien der Todtenmetten aufgefafst und behandelt haben, am wenigsten übereinstimmen; der rechte, sichere Ton dafür war ihnen hier weniger als sonst unmittelbar gegeben. Entweder sind sie (aus einem dunkeln Gefühle ihres Gegensatzes gegen die Antiphonieen) in ihnen, mehr als sonst in kirchlichen Werken, auf belebten Ausdruck des Einzelnen geführt worden; wie denn selbst Palestrina es nicht verschmäht, die Bitterkeit des jüngsten Tages durch die Verbindung der grofsen Terz und kleinen Sexte, die daraus hervorgehende verminderte Quarte, mahlerisch auszudrücken [1]). Oder, den Gegensatz, welchen Responsorien und Antiphonieen in

---

[1]) *S. sein dreistimmiges: dies illa, dies irae etc. für Sopran, Alt und Tenor, bei den Worten: et amara valde. Die*

ihrer künstlicheren Ausbildung, gegen die, in dem alten Kirchengesange mehr redeähnlich gehaltenen Theile der Feier bilden, nur im Allgemeinen auffassend, haben sie sich darauf beschränkt, den alten Kirchengesang in ihnen auf herkömmliche Weise künstlich zu behandeln. Endlich finden wir bei ihnen Versuche, ihrer, im Sinne jener Zeit künstlichen Bearbeitung, durch eine willkührliche Zuthat eine besondere Bedeutung zu leihen, wie Orlando Lasso gethan hat, indem er seinem fünfstimmigen ***Libera me*** (dem ersten Theile des zuletzt in dem Vorigen mitgetheilten Responsoriums) in einer sechsten Stimme den ***cantus firmus: Respice finem*** (Gedenke des Endes) unterlegt, welcher, neunmal wiederholt, in immer geschärfter, nur zuletzt wieder abfallender Tonhöhe, langsam zuerst, dann, seinem Ernste unbeschadet, in beschleunigter Bewegung, als eine furchtbare Warnung durch das Gewebe der übrigen Stimmen hinklingen, dem Ganzen, auch ohne bewegteren Ausdruck des Einzelnen, ein eigenthümliches Gepräge geben soll. Durch Johannes Gabrieli dagegen, wiewohl auch in seinen Werken wir die Todtenmetten nicht im Ganzen behandelt finden, wurde doch der Gegensatz schärfer aufgefafst, welcher, wie in den Abschnitten aus dem Hiob, und den ihnen gegenüberstehenden Psalmen, so vorzüglich in den, zu beiden gesellten Responsorien und Antiphonieen sich ausspricht, der in den folgenden ***Laudibus*** erst seine Schlichtung erhält; und so finden wir ihn mit Bewufstsein und Absichtlichkeit bemüht, das in den Responsorien vorherrschende Grundgefühl, das aus ihnen hervorscheinende Bild, in allen einzelnen Zügen und Abstufungen, durch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel der Tonkunst, mit voller Lebendigkeit und Anschaulichkeit hinzustellen. Und da er eben, wie wir bemerkt, nicht das Ganze der kirchlichen Feier behandelt, die jetzt näher zu betrachtenden Tonstücke vielleicht nicht einmal unmittelbar für kirchlichen Gebrauch bestimmt hat, so haben ihm auch die Worte der einzelnen Responsorien nicht genügt; aus mehren derselben hat er sich ein Ganzes zusammengewoben, wie es dem innerlich von ihm geschauten Bilde erst zu genügen schien. Auf ähnliche, nicht minder bemerkenswerthe Weise ist er auch bei seiner Behandlung der Antiphonieen verfahren, und was er hier und dort erstrebt und geleistet, wollen wir uns jetzt vorüberführen.

Es sind zwei, auf die angegebene Weise erweiterte Responsorien Gabrieli's auf uns gekommen, und eine auf ähnliche Art umgebildete Antiphonie. [1]) So viel Aehnliches im Einzelnen auch jene beiden dem ersten Anblicke zeigen, so verschieden doch ist ihre Auffassung im Ganzen; der völlig abweichenden Anordnung der mitwirkenden Tonmittel nicht zu gedenken. Denn das eine ist sechs-, das andre sechszehnstimmig; in dem einen wirken der Regel nach nur einzelne Stimmen, in dem andern vier Chöre gegeneinander. So lauten die Worte des sechsstimmigen: [2]) „Furcht und Zittern sind über mich gekommen und Finsternifs hat mich umlagert; erbarme dich meiner, o Herr, denn meine Seele vertrauet auf dich; höre, Herr, mein Gebet, denn du bist meine Zuflucht, und starker Helfer; Herr, zu dir habe ich gerufen, lafs mich nicht zu Schanden werden in Ewigkeit!" Eine Sopran- und eine Altstimme, zwei Tenorstimmen, eine Baryton- und Bafsstimme weben hier vor uns ein bewegteres Bild zusammen, als wir es in allen Chorgesängen jener Zeit antreffen. Die Worte lauten wie Gebet; hier aber ist nicht mehr ein Gebet in dem Sinne, wie wir es in den früheren Werken unseres Meisters finden, nicht mehr jenes tiefe, gläubige Vertrauen, dem die Erhörung wird, während es nur die Bitte ausspricht. Furcht,

---

wahrscheinlich 1591 *gesetzten Responsorien, denen dieser Gesang angehört, werden noch ungedruckt in der päpstlichen Capelle aufbewahrt.* [1]) *Das sechsstimmige Responsorium und die Antiphonie sind in Grubers „Reliquiis sacrorum concentuum Joh. Gabrieli's" etc. abgedruckt: das sechzehnstimmige Responsorium steht in dem zweiten Theile der durch Aluise Grani herausgegebenen symphoniae sacrae.* [2]) *S. das Beispiel II. B.* 14. *a. b. c.*

Schrecken, tiefes Bangen, umnachtendes Dunkel, wie es die Anfangsworte aussprechen, geben dem Ganzen seinen Ton, seine Eigenthümlichkeit. Es ist, als gähne der Abgrund ewigen Verderbens bereits vor den Füfsen des Sünders, in tiefer Angst strecke er die Hände empor gen Himmel, eine hülfreiche Hand zu fassen, die ihn rette, in die Höhe geleite. So wird zu Anfange die erste Sylbe des Wortes „*timor*" von der andern getrennt; einem schweren Seufzer gleich, wird sie von allen Stimmen nach einander ausgesprochen, mit nachdrücklicher Betonung im Beginne, verhallend sodann; der anhebende Ton, der Grundton des Ganzen, *D*, klingt so in verschiedenen Octaven mit verschiedener Betonung zusammen; dann baut aus solchen Seufzern sein harter Dreiklang sich auf; durch eine Gesangsfigur wird das Erbeben malerisch ausgedrückt; enger, wir möchten sagen, athemloser, drängen dann jene Seufzer sich zusammen; bewegter, durch alle Stimmen hinklingend, jenes Zittern; der unerwartet eintretende phrygische Schlufsfall auf dem Basse *c h*, welcher den chromatischen Ton *dis* bedingt, tönt, feierlich wie er sonst ist, hier fast erschreckend; der Gegensatz des Ionischen und Phrygischen, wie ihn gegen den harten Dreiklang von *h*, der gleiche von *g* auf dieser Tonhöhe darstellt, erscheint hier nicht, wie sonst, mildernd und erhellend; jenen sonst so eindringlich hervortretenden Ausdruck verlöscht hier das Hinabsinken aller Stimmen in die Tiefe, welches malerisch das Umnachten darstellen soll. Der im Innern so sicher, so wohlgegründete Glaube, scheint in Trümmer zusammen zu brechen, das sonst so kräftig, erquickend und belebend im Innern waltende Bewufstsein seeliger Gemeinschaft scheint als macht- und wesenloser Schatten nur noch von fern aufzudämmern. Und nun, aus der Dunkelheit des Zusammenklanges aller Stimmen in ihren tiefsten Tönen, bricht das „*miserere*" hervor; ein ängstlicher Wehelaut des Tenors, hell hineinrufend in seinen höheren Tönen in die übrigen, verklingenden Stimmen, die Töne des Barytons, des Basses und der Oberstimme, zu gleichem Rufe weckend. Das Hinunterwinden aller Stimmen aus dem harten Dreiklange von *h*, mit dem dieser Ruf ertönt, hinab nach dem von *g*, gewährt in der That das Bild ängstlichen Loswindens aus beengenden Fesseln. Die herbe Verknüpfung der kleinen Sexte und grofsen Decime, wodurch eine übermäfsige Quinte gebildet wird; der in der Gegeneinanderbewegung verschiedener Stimmen hervortretende schnelle Wechsel der kleinen und der grofsen Terz, das ängstliche, schmerzliche Hinaufringen, das dadurch entsteht; alles dieses steigert die in dem Ganzen vorwaltende bange und düstere Stimmung, so auch der häufige, unruhige, selbst da eintretende Tonwechsel, wo die Worte Vertrauen ausdrücken. Denn meist um dieses Wechsels willen sind die häufig vorkommenden chromatischen Töne eingeführt, sollen sie auch hin und wieder Beziehungen kirchlicher Tonarten unerwartet herbeiführen. So scheint bei den Worten „denn du bist meine Zuflucht" (*quia refugium meum es tu*) der Meister durch den harten Dreiklang von *c*, welchen er dem unmittelbar vorangegangenen Schlusse in *e* anreiht, die Beziehung des Ionischen zu dem Phrygischen, erquickend und beruhigend, wie er sie sonst oft erscheinen läfst, herbeiführen zu wollen; aber theils hat er den vorangehenden Schlufs in *e* durch den Unterhalbton *dis* gebildet, das Gepräge des Phrygischen dadurch wiederum verwischt, theils trübt das rasche, ängstliche Drängen der einander nachahmenden Stimmen diesen Ausdruck wieder, und völlig läfst ihn die Herbigkeit des Zusammenklanges vergessen, den er seinem nächsten Schlufsfalle in *G* vorangehen läfst, durch welchen er nach *c* wiederum zurückkehrt. Hier verbindet er der kleinen Terz und falschen Quinte die kleine Septime, und indem die äufsersten Tongrenzen des Zusammenklanges eben die falsche Quinte darstellen, die verbundenen Mifsklänge mit der gröfsesten Bitterkeit an das Ohr dringen, erscheint uns nur das Bild der immer gesteigerten, eine Zuflucht suchenden Angst, nicht des himmlischen Friedens, den der allein mächtige Helfer gewährt. So bleibt der Ton durch den ganzen

Gesang sich gleich, ja, die Herbheit des in ihm vorwaltenden Grundgefühls steigert sich selbst noch gegen das Ende hin. Bei den Worten *„non confundar"* tritt unerwartet der ungerade Tact ein; eine mehrmals in der vorherrschenden Oberstimme wiederholte, dreimal gesteigerte Reihe abfallender Halbtöne, erregt uns das Gefühl vergeblichen Aufstrebens, geschärft durch den rhythmischen Bau dieser Stelle, in welcher auf die letzten beiden Tacttheile der gröfseste Nachdruck gelegt wird, indem auf sie ein Ton von doppelter Länge fällt gegen den um die Hälfte minderen, welcher den ersten Theil des Tactes einnimmt. Dann erscheint, in raschem Fortdrängen dem Schlusse zueilend, wiederum ein kurzer Gang in geradem Tacte; die Worte *„in aeternum"* wiederholen sich mit zunehmender Steigerung in drei einander nachahmenden Stimmen, während die übrigen in lang aushaltenden Tönen (der erste Tenor synkopisch) sich dagegen hören lassen. So eilt alles in ängstlicher Flucht dem Ende zu, das nur dem Tonstrome eine Grenze steckt, ohne Beruhigung zu gewähren. Es ist diesem allem zufolge aufser Zweifel: das Gebet eines innerlich unversöhnten Sünders hat der Meister uns darstellen wollen, entfernte Lichtblicke der Gnade zwar, allein vorherrschende, leidenschaftlich bange Erregung des Gemüthes, im Hintergrunde hervorscheinend das furchtbare Bild des Gerichts.

Dieses Bild nun tritt lebendiger, mächtiger, gegenwärtiger, in dem zweiten, sechzehnstimmigen Responsorium [1]) hervor, in welchem je zwei und zwei Chöre von gleichen Stimmen gegen einander wirken, aus den gewöhnlichen vier Chorstimmen die einen, aus einer Alt-, zwei Tenor- und einer tiefen Bafsstimme die anderen gebildet. „Erhöre uns Herr, (so lauten seine Worte) während ich jenes furchtbaren Tages gedenke, an dem Himmel und Erde sollen bewegt werden, wenn du kommen wirst die Welt zu richten durch Feuer. Beben ist über mich gekommen und Furcht, dafs das Gericht sich nahe, und über uns komme der Zorn, wenn die Himmel werden bewegt werden und die Erde. Schone mein, du frommer Gott; gieb mir Vergebung für die vielen Uebertretungen, durch die ich sündigte, wenn die Himmel werden bewegt werden und die Erde." Diese letzten Worte, welche dreimal durch das Ganze sich wiederholen, hebt auch unser Meister vorzüglich aus demselben hervor, und nach seiner eigenthümlichen Weise läfst er das Bild, das sie darbieten, immer reicher und voller vor uns sich entfalten. Das Wanken, Beben, Zusammenbrechen dessen, was für immer festgegründet schien, stellt sich ihm dar in dem Wanken des die Tonkunst überall erst gestaltenden, ordnenden Maafses; jeden Theil des von ihm gewählten, durch das Ganze festgehaltenen geraden Tactes, sobald der Gesang an jene wiederkehrenden Worte gelangt, zerlegt er in zwei Töne, die er unter verschiedene Stimmen vertheilt; in kurz abgebrochenen Lauten läfst so, bald eine einzelne Stimme gegen eine einzelne sich hören, bald eine gegen zwei, oder zwei gegen zwei andere, oder eine gegen die drei übrigen; in diesem Verhältnisse der Stimmen tritt Andrang einer zerstörenden Kraft, unsicheres Erbeben vor ihr, uns entgegen, und immer gesteigert, da wir nie wiederum auf ähnliche Weise diesen Lautwechsel vernehmen; auch da noch, wo lang austönend, synkopisch, die Stimmen dem Schlufsfalle sich zuwenden, tönt ein bebender Laut jener Art nachzitternd hinein in ihren ernsten und herben Gesang. Feierlicher, länger eingeleitet in dem Wechsel zweier Chöre, kehrt eine gleiche Behandlung wieder bei der ersten Wiederholung jener Worte; aber mächtig und erschütternd tritt sie auf bei ihrem letzten Erscheinen; denn es sind, wie zuvor vier einzelne Stimmen, nun vier volle Chöre, welche gegeneinander wirken, und die Mannigfaltigkeit dieses Eingreifens erhöht den Ausdruck. Ernst, langsam, volltönend sind die Worte behandelt: *„quando coeli"*

---

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 15. *a. b. c.*

auf die beschriebene Art die folgenden: „*movendi sunt*". Diese tönen nun, bald auf die schlechten Theile des Tactes ausgesprochen, vier- oder achtstimmig, hinein in den eben so vier- oder achtstimmigen Gesang jener; bald rufen sie in dessen verhallende Laute mit aller Macht der Töne dreier Chöre, deren einer auf die guten, die anderen beiden auf die schlechten Theile des Tactes jene abgebrochenen Laute hören lassen, aus denen das Wanken immer gewaltsamer heraustritt, da auf den schlechten Theilen (der gröfseren Vollstimmigkeit wegen) auch der gröfseste Nachdruck ruht; oder endlich die feierlichen, lang aushallenden Töne nehmen drei Chöre ein, und nur einen einzelnen vierstimmigen Chor hören wir bebend in sie eingreifen, wie wir es beschrieben. Ist hienach das Bild des Gerichtes, der Vernichtung, wie es gegenüber dem Betenden erscheint, auch das zumeist hervortretende, so gestaltet sich durch die angewendeten Kunstmittel eben so auch das Bild der Furcht und des Bebens; jene abgebrochenen, als Seufzer verhallenden Laute malen uns nicht minder die stockenden Pulse der Angst, als die einzelnen, unruhig bebenden Pulse des zertrümmernden Weltgebäudes. Ja, wo es heifst: „Beben ist über mich gekommen und Furcht," hat Gabrieli beides durch ähnliche Mittel auszudrücken, und die wachsende Angst in einer, durch die Stimmen des einen der beiden tieferen Chöre malerisch sich hinbreitenden Tonfigur darzustellen gestrebt. In vier Achteln, auf denselben Tönen, lassen die beiden Unterstimmen, die eine auf, die andere absteigend, zwei kleine Terzen hören, aus welchen im Zusammenklange beider vier dergleichen in raschem Wechsel entstehen, und eine Bebung hervorgeht, welche vier gleiche, von zwei Stimmen in ähnlichem Verhältnisse, und rascher Folge wiederholte Töne, kaum mit gleicher Wirkung darzustellen vermögen. Dann erhebt sich auf gleiche Weise, nur in wechselnden Halbtönen die zweite, in wechselnden kleinen Terzen endlich die Oberstimme, während die drei andern austönen zu ihrem Gesange. So sind auch die herben Mifsklänge der verminderten Quarte, der übermäfsigen Quinte, durch das Ganze vorherrschend; und tritt in demselben (aus allen diesen Gründen) das Gepräge des Gebetes auch zurück, so erinnert doch ein feierlicher Kirchenschlufs uns an den Ort, dem das Ganze geweiht ist, und läfst uns das grofsartige Bild der Allmacht zurück, die aus der Zerstörung doch wiederum einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffen wird.

Der von unserm Meister aus den Worten mehrer Antiphonieen, und der Psalmen, zu denen sie gehören, gebildete Text lautet folgendergestalt: „Herr, mein Gott! ich flehe zu dir, gehe nicht in das Gericht mit deinem Knechte; nicht erinnere dich je der Sünden meiner Jugend und meiner Uebertretungen, und behalte mir nicht bis zuletzt meine Uebelthaten im Zorne; verwirf mich nicht von deinem Antlitze in der Zeit meines Alters, und wenn meine Kraft schwindet, verlafs mich nicht; bis zu den Tagen des Greisen und der Hinfälligkeit, weiche nicht von deinem Knechte, sondern in Frieden nimm hin meine Seele, und in Ewigkeit werde ich deine Barmherzigkeit singen, Herr, mein Gott!" [1]) — Mannigfachen und lebendigen Ausdruck jeder einzelnen Bitte, rechte Eindriglichkeit derselben, scheint der Meister hier besonders erstrebt zu haben; mehr die Ernstlichkeit, die Innigkeit des Gebetes, als dessen völlige Hingebung scheint er haben darstellen zu wollen. Ja, wir dürfen behaupten, auch das lag in seiner Absicht, das Bild des Gebrechlichen, Hinfälligen, Bedürftigen anschaulich hinzuzeichnen als einen Gegenstand hülfreicher Liebe, erlösenden Erbarmens. Ohne ihm in alle Einzelheiten dieser Darstellung folgen zu wollen, bemerken wir nur, dafs die Einfassung dieses Gesanges vorzüglich es ist, die ihn zum Ganzen ründet, und ihm sein eigenthümliches Gepräge verleiht. Denn wie Gabrieli das „*Domine Deus meus*"

---

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 16.

(Herr mein Gott,) zu Anfange gesungen, so kehrt es auch am Schlusse wieder; wie er dort das „*ne, quaeso, intres in judicium*" (ich flehe zu dir, gehe nicht in das Gericht) damit verflochten, so flicht er zuletzt das „*in aeternum cantabo (misericordiam),*" (in Ewigkeit werde ich deine Barmherzigkeit singen) hinein, läfst, gemildert zwar durch die weiche Tonart, doch in lebendiger Bewegung, wie er es einführt, die Bitte eine Weile dadurch nachdrücklich überwältigt werden, bis diese zum Schlusse, voller nur und kräftiger, wiederum hervortönt. So ist es hier in der That der Eifer, die Inbrunst des Gebetes, die er vornehmlich zur Aufgabe sich gestellt hat, und eine Ahnung der Erhörung desselben läfst er am Ende nur fern hindurchklingen.

Drei wesentliche Bestandtheile, welche in der ganzen, zuvor beschriebenen Feier hervortreten, das Gericht, das Schrecken des Sünders, die Inbrunst des Gebets, sind in diesen drei Gesängen Gabrieli's ergriffen, in drei lebendigen, bewegten Bildern dargestellt, welche uns Zeugnifs davon geben, dafs er jenes Ganze in seinen einzelnen Theilen mit Geist aufgefafst habe; und wenn wir auch bedauern müssen, dafs er die völlige Auflösung in seligen Frieden, die neue Schöpfung, nicht in einem vierten Bilde uns hinterlassen habe, so dürfen wir doch kaum zweifeln, dafs er auch ein solches zu schaffen im Stande gewesen sei, da er ähnliches in anderen seiner Gesänge, obwohl in verschiedener Beziehung, auf erhebende Weise geleistet hat. Fanden wir nun in dem durch die Metten der Todtenfeier vorwaltenden Gespräche, in den darin uns vorgeführten Bildern und Stimmungen, die Anlage zu einem der grofsartigsten Oratorien, so dürfen wir auch nicht leugnen, dafs Gabrieli, der jene Bilder, jene Stimmungen in so bestimmter, eigenthümlicher Beziehung auf das Ganze uns durch seine Töne hingezeichnet hat, bedeutungsvolle Vorbilder jener belebten Tongemälde gegeben, welche das Oratorium später darbiete, ja, uns die ersten Muster einer geistreich dargestellten, inneren Beziehung einzelner, in sich beschlossener Tonbilder aufgezeigt habe, aus denen jene Gattung das Ganze ihrer Darstellungen zusammenflicht. Dadurch nun — wenn auch nur mittelbar — hat er für die Ausbildung der Chöre des musikalischen Drama nicht minder gewirkt. Denn bis zu ihm und seiner mächtigen (wir dürfen sagen, unwillkührlichen) Rückwirkung, hatte man zwar im Wechselgespräche, wie im einsamen Gesange, zu welchem das neue Schauspiel die bereiteste Gelegenheit darbot, die Stärke des Ausdruckes leidenschaftlich bewegter Rede durch Betonung auf eine Höhe gehoben, welche die Bewunderung der Zeitgenossen verdiente und gewann, die Chöre jedoch auffallend vernachläfsigt; es sei nun, weil den frühesten Meistern auf diesem neuen Gebiete der Oper, ihre Dichter zu starkem, leidenschaftlichem Ausdrucke in den Chören wenig Gelegenheit gegeben hatten, da wir sie meistens mit frostigen Betrachtungen und Belehrungen erfüllt sehen, oder höchstens mit sinnreich witzigen und wohllautenden Gedankenspielen; es sei, dafs man über einseitiger Anfeindung der künstlichen Stimmverflechtung jene Gelegenheit, wo sie wirklich geboten war, absichtlich nicht ergriff, und lieber einem einzelnen Vorsänger das zutheilte, was besser durch den ganzen Chor ausgeführt worden wäre, dem nun die Schlufssätze einzelner Strophen allein angewiesen blieben, um durch die Kraft voller, einfacher Harmonie ihre Wirkung zu erhöhen. In vielen jener früheren musikalischen Dramen daher werden wir, aufser mannigfach gegliederten, lebendig bewegten Tanzgesängen, kaum etwas bemerkenswerth finden an den Chören. In Gabrieli's, wenn auch in ganz anderem Sinne geschaffenen Chören aber, trat der Zeit zum erstenmale eine gewaltig, leidenschaftlich angeregte Mehrheit entgegen; und durfte auch an der Behandlung manches der Bühne weniger angemessen erscheinen, welcher rasche Gedrängtheit, die den Fortschritt der Handlung fördert, im Allgemeinen mehr zusagt, als jenes allmählige Entfalten, ausführliche Auseinanderbreiten auch der bedeutendsten Tonbilder; so waren einerseits auch von jener in den besprochenen

Werken unseres Meisters Beispiele vorhanden, sodann aber nunmehr die Kraft, die Bedeutsamkeit des Chorgesanges in neuem Lichte erschienen, und so konnte Gabrieli auch auf einem ihm fremd gebliebenen Gebiete vorbildlich werden.

V. Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz.

Wir haben das Streben und Wirken unseres Meisters nunmehr in allen Beziehungen betrachtet, die zu Anfange dieses Abschnittes angedeutet worden, und so dürfte nun hier die angemessenste Stelle scheinen, ein Gesammtbild seiner ganzen künstlerischen Bedeutung hinzuzeichnen, und damit diese Blätter zu beschliefsen. In doppelter Beziehung jedoch ist Gabrieli bisher von uns geschaut worden; als die Blüthe einer lange vor ihm aufgekeimten Kunstrichtung, und als die Weissagung (wie wir es genannt) einer späteren Kunstblüthe, die in den Werken seiner letzten Zeit bedeutsame Keime entfaltet. Der innere Zusammenhang dieser Keime mit dem reichen Leben, das (zum Theil noch unter unseren Augen) aus ihnen sich erschlossen, ist nicht ohne manche Andeutung im Verlaufe dieser Blätter geblieben. Wünschenswerth jedoch bleibt die genauere Kenntnifs der Beziehungen so entfernter Zeiten, der allmähligen Entwickelung des Neuen aus dem Alten (eigenthümlich wie Eines auch dastehen mag neben dem Anderen); wünschenswerth endlich, ja unerlafslich, die Bethätigung jenes besonderen, einer jeden dieser bedeutenden Erscheinungen inwohnenden Lebens, durch Vorüberführen geistreicher Werke der auch unserer Auffassung näher stehenden Zeit, welche der Wirksamkeit unsers Meisters unmittelbar sich anschlofs. Darum ist es für eine umfassende Darstellung Gabrieli's, in seinen Verhältnissen zu seiner Vorzeit wie Folgezeit, unumgänglich, von dem trefflichsten seiner Schüler, Heinrich Schütz, zuvor noch ausführlicher zu handeln, ehe wir es unternehmen, jenes Gesammtbild seiner Wirksamkeit hinzuzeichnen; und je länger wir bei den ihm vorangegangenen Meistern verweilt sind, um den Boden kennen zu lernen, dem die Blüthe seiner früheren Zeit entsprofs, welchem die Triebe entkeimten, aus denen sie sich entfaltete, um so mehr dürfen wir uns berechtigt halten, auch diejenigen Lebenskeime in ihrer ferneren Entwickelung genauer zu verfolgen, die wir als Verkündiger einer später gezeitigten Blüthe, in der Kunstthätigkeit seiner letzten Jahre aufgezeigt haben. Ein genügenderes Bild wird auf solche Weise zum Schlusse uns hervorgehen, die Möglichkeit mindestens, dafs es sich gestalten könne; denn zu sehr sind wir von dem Umfange und der Schwierigkeit unserer Aufgabe überzeugt, als dafs wir uns vermessen dürften, sie jemals völlig lösen zu können.

Wir wollen nicht wiederholen, was in dem Berichte über Gabrieli's Lebensumstände auch von den äufseren Lebensverhältnissen seines Schülers, Heinrich Schütz, gesagt worden. Es ist an diesem Orte nur wichtig, sofern es über den Gang seiner künstlerischen Entwickelung Licht verbreitet, deren Darstellung, gegründet auf die zu unserer eigenen Anschauung gelangten Werke dieses Meisters, die Aufgabe ist, die wir uns hier gestellt haben.

Das älteste der öffentlich gewordenen Tonwerke Schützens, das er unter den Augen seines Meisters vollendete, und um das Jahr 1611 zu Venedig in den Druck gab, (ein Buch fünfstimmiger Madrigale) ist uns unbekannt geblieben. Nur vermuthen dürfen wir, und nicht ohne Grund, dafs es mehr von strenger Schule im älteren Sinne des Tonsatzes, als von der eigenthümlichen Geistesrichtung seines Urhebers Zeugnifs gebe. Sein nächst erschienenes:" Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Con-

certen mit acht und mehr Stimmen", gedruckt um 1619 zu Dresden, woselbst er seit 1615 als Capellmeister des Churfürsten Johann Georg I. verweilte, zeigt einen Versuch, die mit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts aufgekommene deklamatorische Behandlung auch auf gröſsere Musikwerke anzuwenden, ohne daſs deren volltönende Pracht darunter leide. Der meist Note gegen Note in allen Stimmen fortgehende, überall mindestens zweichörige Gesang, wird hier durch Instrumente, die jedoch den Singstimmen genau sich anschlieſsen, und durch vier- bis fünfstimmige, ausfüllende Chöre verstärkt, damit Wort und Ton recht nachdrücklich erklinge; für den 136sten Psalm hat der Meister auch die Begleitung von Trompeten und Heerpauken, eine sehr einförmige freilich, nicht verschmäht, und zum „Final" läſst er „stracks eine Intrada blasen". Allein er ist besorgt, daſs diese neue Weise, die er seinem Vaterlande aneignen will, auch im richtigen Sinne aufgefaſst werde, daſs derselben ihr volles Recht geschehe, und eine ungehörige Ausführung nicht die erwartete Wirkung verderbe. Eine groſse Menge von Worten, sagt er in der Vorrede, lasse nur einen fortgehenden Vortrag zu, ohne viele Wiederholungen; darum schicke sich für die Composition der Psalmen keine Behandlungsart besser, als die recitativische. Da sie indeſs dermalen in Deutschland fast unbekannt sei, so bitte er diejenigen, die davon keine Wissenschaft haben möchten, freundlichst, sich im Tacte nicht zu übereilen, sondern dergestalt das Mittel zu halten: „daſs die Worte von den Sängern verständlich recitirt, und vernommen werden mögen. Im widrigen Falle würde eine sehr unangenehme Harmonie, und anders nicht als eine *battaglia di mosche* oder Fliegenkrieg daraus entstehen, der *intention* des Autoris zuwider." Gern hätten wir dieses, einer neuen Kunstrichtung seiner Zeit sich anschlieſsende Werk, dem zuvor genannten, voraussetzlich einer älteren angehörenden, verglichen; fühlbarer noch erscheint der Mangel eigener Anschauung der zu Dresden 1623 gedruckten „Geschichte der Auferstehung des Herrn", da wir vermuthen dürfen, es sei dieses Werk ein Versuch in der Gattung des Oratoriums. Indeſs gedenken wir später zu zeigen, daſs diese Lücke bei näherer Prüfung weniger bedeutend sei, als sie bei dem ersten Anblicke erscheine; und für den Mangel der frühesten Hervorbringungen des Meisters dürfte, auch mit Bezug auf seine Bildungsgeschichte, das dritte seiner Werke uns entschädigen. Es sind vierstimmige geistliche Gesänge, 1625 zu Freiberg gedruckt, und dem Fürsten Johann Ulrich zu Crumau und Eggenberg zugeeignet. Die Zuschrift nennt jene Gesänge: „ein Werklein eigener Art, das nun auch mit dem Alter und den Jahren seines Urhebers wechsle; denn zum Theil schmecke es nach der älteren, zum Theil der neuen Art des Gesanges." Diese Worte berechtigen uns zu der Hoffnung, das Neue neben dem Alten, die frühere Richtung des Meisters neben der durch die Zeit bedingten, in jenem Werke zu finden. Freilich ist die Bezeichnung „ältere Art des Gesanges" an sich eine schwankende und unbestimmte, zumahl wenn wir berücksichtigen, wer sich ihrer hier bedient. Zunächst dürften wir an die Setzweise Gabrieli's denken; allein damit wäre noch nichts entschieden. Denn die vorangehende, ausführliche Betrachtung derselben, zeigte uns auch in ihr eine ältere und eine neuere Kunstrichtung. In seinen früheren Jahren schloſs Gabrieli der von seiner Vorzeit auf ihn fortgeerbten Weise sich an, allein er wuſste deren Aufgaben mannigfaltiger, eigenthümlicher zu lösen, die Blüthe einer früheren Kunstart völlig zu entfalten. Später veränderte dann allgemach die Richtung seiner Zeitgenossen diese Aufgaben, und die Mittel ihrer Lösung, die ganze Form der Darstellung wurde umgestaltet. Der älteren Kunstart nennen wir die Werke seiner früheren Jahre angehörig, allein im Verhältnisse zu Zeitgenossen und Vorgängern war sie unfehlbar eine neue; seine späteren Hervorbringungen rechnen wir einer neuen bei, allein dreizehn Jahre nach seinem Tode, wo Schütz die mitgetheilten Worte niederschrieb, dürfte, bei dem raschen Fortbilden der Tonkunst auf dem neu betretenen Wege,

dieselbe wohl schon eine ältere heifsen. Allein es ist nachzuweisen, dafs dasjenige, was Schütz als ältere und neuere Gesangsart bezeichnet, zunächst nichts anders sei, als jene ältere und neuere Kunstrichtung im Allgemeinen, die wir schon oft in ihren mannigfachen Erzeugnissen ausführlich besprachen, dafs aber allerdings dann auch der Schüler sich dabei erinnerte, wie die eine und die andere in den Werken seines Lehrers und Meisters sich gestalte. So liegt denn in dem besprochenen Werke, wenn wir dessen Inhalt dem Bildungsgange und den Leistungen Gabrieli's vergleichen, auch die Entwicklung seines Schülers uns klar vor Augen. Aus dessen frühesten Vorbildern dürfen wir auf seine, denselben genau nachgezeichneten, wenn auch uns unbekannt gebliebenen, ersten Bildungen schliefsen; und erkennen wir diese Vorbilder auch hier, in reiferen Leistungen, wieder, so werden wir zu ahnen im Stande sein, welche Keime fernerer Entfaltung durch dieselben sich fortpflanzten, und ihrer Entwicklung uns freuen können. Und bleibt es immer auch anziehend, die ersten, unbewufsten Einwirkungen der fortwachsenden Kunst in den Schöpfungen eines Künstlers zu betrachten, der, wie Schütz, einer früheren Form, als einer auf ihn nur übertragenen, von ihm mehr gleich einem ehrwürdigen Vermächtnisse hochgehaltenen, als aus innerer Nothwendigkeit gewählten sich anschliefst; und dagegen zu sehen, was die Zeit und ihre Anforderungen in einem Solchen anregen, dem jene Form, wie Gabrieli, seinem Meister, sein innerstes, künstlerisches Streben lebendig verkörperte, dann aber für eine neue Richtung desselben ihm doch später nicht mehr genügte; so dürfen wir dennoch behaupten, und hoffen es durch nähere Betrachtung des vorliegenden Werkes genauer zu bethätigen, dafs durch den gerügten Mangel, (den wir freilich bedauern) die klare Anschauung der Kunstthätigkeit unseres Meisters und ihres Werdens uns nicht wesentlich getrübt wird.

Wir wählen aus den heiligen Gesängen der Sammlung von 1625 einen solchen in fünf Theilen, der am geschicktesten sein möchte, das Verhältnifs des Alten zu dem Neuen, wie es nach Schützens allgemeiner Versicherung in diesem Werke obwaltet, näher darzulegen. Er mag ihn für die Leidenszeit (eine Abendmahlsfeier während derselben vielleicht) bestimmt haben; ob er einen schon vorhandenen Text gewählt, ob er den vorliegenden, seiner künstlerischen Absicht zufolge, sich selber zusammengesetzt, ist uns unbekannt, allein das Letzte das wahrscheinlichere, da in der evangelischen Kirche, die an stehende Texte im gottesdienstlichen Gesange nicht unwiderruflich gebunden ist, einer solchen Zusammensetzung nichts entgegen war. Ein Betender steht unter dem Kreuze des Heilandes, betrachtet mit schmerzlichem Mitleiden die Wunden des Gekreuzigten, wird in tiefer Zerknirschung darauf geführt, dafs seine Sünde es sei, welche dieses Leiden über seinen Herrn gebracht, und erinnert sich dann des Versöhnungsmittels, das ihm dadurch geschenkt worden. [1]) „Was, was hast du begangen, o süfsester Knabe, dafs man so dich gerichtet? was, was hast du begangen, du liebendster Jüngling, dafs man so dich behandelt? was war dein Vergehen, deine Schuld, die Ursache deines Todes, der Grund deiner Verdammung? — Ich bin es, der die schmerzliche Wunde dir geschlagen, ich die Schuld deiner Hinrichtung, ich das Verdienst deines Todes, die Uebertretung, die man gerächt an dir, ich, ich, ich, ich die Blässe deines Todes, die Arbeit deiner Qual. — Ich habe böse gehandelt, dich trifft die Strafe; ich beging das Verbrechen, dich schlägt die Rache; ich überhob mich, du wirst erniedrigt; ich blähte mich auf, du wirst niedergetreten; ich vermafs mich des Verbotenen, du empfandest den Stachel des Todes; ich schmeckte des Apfels Süfsigkeit, du der Galle Bitterkeit. — Bis wohin, Sohn Gottes, stieg deine Demuth

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 17. a. b. c. d.*

herab, bis wohin entbrannte deine Liebe? wohin reichte deine Zärtlichkeit, wohin gelangte dein Erbarmen? wie soll ich dir vergelten alles, was du an mir gethan, mein König und mein Gott? — Ich will den heilsamen Kelch nehmen und den Namen des Herrn anrufen; ich will dir mein Gelübde bezahlen, o Herr, vor allem deinem Volk, und deine Barmherzigkeit preisen ewiglich." — Dem Geiste und Sinne nach eignet in diesem Tonwerke das Meiste der neuen Richtung in der Tonkunst. Lebhafter, empfindungsvoller Ausdruck des Einzelnen gehört zu seinen Hauptvorzügen; das Streben nach Wortmalerei tritt deutlich hervor, und wird durch die in den früheren Theilen des Ganzen überall vorwaltenden Gegensätze genährt; das Ueberheben und Erniedrigen, sich blähen und Zusammensinken, die Süfsigkeit und das Bittere finden in den Tönen entsprechende Bilder, es sei in melodischen Gängen, welche nachahmend dem Wortbilde sich anschliefsen, durch ihre Verflechtung einander gegenseitig hervorheben, oder, neben einander gestellt, durch Gegensatz wirken, es sei in Wohl- oder Mifsklängen, deren die schneidendsten aufgesucht werden, die Blässe des Todes, die arbeitsvolle Qual, die Bitterkeit der Galle auszudrücken. — Die dem äufseren Sinne zunächst entgegentretende, allgemeine Form der Darstellung, ist von der alten nicht zu unterscheiden; kurze, in einander greifende, aus Nachahmungen in den einzelnen Stimmen zusammengewobene Sätze wechseln mit einander, wie in den besten Werken des sechzehnten Jahrhunderts in fugirtem Style, und nur eine etwas feinere Ausbildung der Melodie könnte als Unterscheidendes gelten. Anders verhält es sich mit den Beziehungen der Tonart durch die fünf Theile des Ganzen. Es bewegt sich dasselbe innerhalb des phrygischen Tonumfanges; und wenn die Ausweichungen am Ende der ersten beiden Theile, durch einen halben Schlufs nach *a* zuerst, durch einen vollen nach *c* sodann, die Hauptbeziehungen des Phrygischen zu dem Aeolischen sowohl als Ionischen zu bezeichnen scheinen, so lassen doch die chromatischen Tonverhältnisse, welche, melodisch nicht minder als harmonisch, in diesen beiden, und den nächstfolgenden Theilen vorwalten, diese Beziehungen kaum recht deutlich hervortreten, am wenigsten eben in dem dritten und vierten Theile. Denn der erste von diesen weicht durch einen vollen Schlufs nach *h* aus, der phrygischen Eigenthümlichkeit völlig zuwider, und bedingt dabei die chromatischen Töne *ais* und *dis;* der letzte vernichtet durch einen vollen Schlufs in *g* den mixolydischen Anklang des Phrygischen gänzlich, welcher durch die Beziehung auf *c*, die grofse Unterterz des phrygischen Grundtons, allein vermittelt wird. Auf solche Weise läfst Schütz in den früheren Theilen dieses seines Gesanges einen Anklang der älteren Tonkunst nur in den äufsersten Zügen der Darstellung uns entgegentreten; in dem Geiste und der Auffassung, durch die sie hervorgegangen, vermissen wir ihn völlig. Allein der Schlufssatz des Ganzen führt uns das Phrygische entgegen in seiner ganzen alterthümlichen Würde und Kraft, zum Zeichen, dafs der Meister nicht allein mit dem äufseren Gerüste, sondern auch dem Geiste der früheren kirchlichen Kunst vertraut gewesen. Zu den Worten „ich will den heilsamen Kelch nehmen," ertönt eine Melodie von ernstem, kirchlichem Gepräge, die den bewegenden Grundgedanken von dem gröfsesten Theile dieses Satzes bildet; Innigkeit und Tiefe zeigt sich in ihrer Durchführung wie in dem Entfalten der später gewählten Motive; das Chromatische tritt zurück vor dem rein Diatonischen, die leidenschaftliche Bewegung vor dem heiligen Frieden, der den wahrhaft kirchlichen Ernst begleitet; das zerknirschte Gemüth erfrischt und beruhigt sich an dem Worte der Schrift, wie es in dem 13ten und 14ten Verse des 116ten Psalmes am Ende des Ganzen zum erstenmale ertönt, und alle Feier einer heiligen Stimmung über dasselbe verbreitet. So, auf das Bedeutungsvollste, steht Altes und Neues einander hier gegenüber, gesondert, und dennoch durch innere Beziehung verknüpft, dem Geiste und Wesen nach rein ausgeprägt in den Formen der Darstellung, während äufsere Näherung und

Verknüpfung derselben als möglich dennoch bewährt wird durch die That. So ist denn eben dieser Gesang das deutlichste und erfreulichste Beispiel von den Beziehungen unseres Meisters zu dem Alten wie dem Neuen, und ist auch dieses letzte in den meisten Gesängen der vorliegenden Sammlung, der Auffassung und dem Geiste nach, das Vorwaltende, werden wir in Schützens späteren Werken es immer mehr als solches erkennen, so hat doch sein lebendiges Verhältnifs zu der früheren kirchlichen Kunst niemals aufgehört, und wir werden Gelegenheit finden, am Schlusse dieser Darstellung dasselbe, als sein ganzes Leben hindurch wirksam, abermals zu bethätigen. Gegen den Ausgang der letzten Abtheilung des besprochenen Gesanges, zu den Worten „*et misericordias tuas*" erscheint zwar die verminderte Quarte zwischen den Tönen *c* und *gis*, von denen der letzte im Absteigen von jenem aus berührt wird, jedoch nur einmal, indem zuvor bei der gleichen Stelle immer die reine Quarte erschienen war, und die verminderte hier nur um des Überganges willen von dem Ionischen zurück nach dem Phrygischen eingeführt wird. Denn dem harten Dreiklange von *c* schliefst der gleiche von *e* unmittelbar sich an, und so werden der ionische Grundton und der durch harmonische Entfaltung bedingte äolische Unterhalbton auch in unmittelbare melodische Beziehung gesetzt, und bilden das erwähnte Tonverhältnifs, das, weil es nebenher, fast zufällig, hervorgeht, und nur durch die Ausweichung bedingt wird, ohne alle Schärfe, und ohne den Nachdruck ist, mit welchem chromatische Verhältnisse sonst eintreten; wie denn auch in der Folge die im Durchgange vorkommende übermäfsige Quinte nur schnell vorüberrauscht, und beide Tonverhältnisse den rein diatonischen Charakter dieses Satzes nicht wesentlich zu trüben vermögen. Ganz anders verhält es sich dagegen, nicht nur in den Theilen des besprochenen Gesanges, welche ein Vorwalten der modernen tonkünstlerischen Richtung an den Tag legen, sondern auch in fast allen übrigen Gesängen dieser Sammlung. Das Chromatische erscheint hier nicht als untergeordnetes Ergebnifs der Ausweichung, es ist für sich, und als Ausdrucksmittel erstrebt, und wird als solches durch die ganze Auffassung bedingt. Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir noch einige der übrigen Gesänge, die dabei angewendeten Kunstmittel berücksichtigend, näher betrachten.

Nächst dem erwähnten ist der sechste Psalm, der erste unter den sieben sogenannten Bufspsalmen, der ausgeführteste: „Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn." Er ist in drei Abschnitte getheilt, die beiden äufsersten zu vier, der mittlere zu drei Stimmen; wir verweilen nur bei dem dritten Abschnitte, als für unseren Zweck genügend. Er behandelt die drei letzten Verse des Psalmes, den neunten bis elften. Die erste Hälfte des neunten Verses: „Weichet von mir, alle Übelthäter" (*discedite a me omnes, qui operamini iniquitatem*) giebt in ihren ersten drei Worten durch lebhafte, auf verschiedene Tactzeiten in enger Nachahmung eintretende Tonfiguren, das Bild einer eiligen, sich überstürzenden Flucht; den Worten „alle Übelthäter" sind in seltsamer Tonmalerei die schneidendsten Übelklänge gesellt. Wenig mochte jener Zeit die schon so oft erwähnte, ihrer Herbheit wegen jetzt gewöhnlich vermiedene Verbindung der grofsen Terz und kleinen Sechste auffallen; empfindlicher wohl berührte sie der Tritonus (*es — a*) [1]) in den äufsersten Stimmen, geschärft

[1])

noch durch Verdoppelung in der Altstimme, und durch den, mit dem Tone *g* gegen die Oberstimme eine grofse Untersecunde bildenden Tenor, so dafs nur die beiden Mittelstimmen ein wohlklingendes Verhältnifs (die kleine Sechste) darstellen, alle übrigen aber mifsklingende zeigen; am schärfsten ohne Zweifel traf ihr Ohr die in den beiden Mittelstimmen sogleich nachher folgende verminderte Octave (*e — es*), deren eines Glied die kleine, das andere die verminderte Terz im Zusammenklange gegen den Bafs bildet, welches Tonverhältnifs aufserdem noch melodisch in der letzterwähnten Stimme erscheint. Der zehnte Vers: „der Herr höret mein Flehen, mein Gebet nimmt der Herr an," zeigt in seinem ersten Abschnitte die heiligen Worte nach Art einer kirchlichen Intonation durch die Oberstimme allein vorgetragen; demnächst harmonische Declamation der ersten Worte des folgenden Abschnittes, (*suscepit dominus*) auf dem harten Dreiklange von *c* zuerst, dem von *g* sodann; und hinter beiden jedesmal einen kurzen Satz von Nachahmungen über die letzten Worte (*orationem meam*), in dessem Motive das Verhältnifs der verminderten Quinte als bezeichnendes hervortritt. Der Schlufsvers: „Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden und sehr erschrecken, sich zurücke kehren, und zu Schanden werden plötzlich" breitet das zu Anfange dieses Theiles nur angedeutete Bild eiliger Flucht mit gröfserer Ausführlichkeit aus einander. Das Hinwegweisen der Gottlosen und Widersacher, der Abscheu vor ihnen, ihre eilige Flucht in Schrecken und Verwirrung, erscheinen hienach als die Haupttheile des Tonbildes; das Gebet tritt (dafs wir so sagen), theils nur in seiner äufserlichen Gebehrde zwischen sie, in einer herkömmlich kirchlichen, ohne tiefere Bedeutung angewendeten Form, theils, wo es sich mehr erhebt, doch weniger als Versenken in Gott, mehr als heftiges und ernstliches Wollen. Das leidenschaftlich Bewegte, das Bezeichnende der neuern Richtung, ist das Vorwaltende; das Alte, nur in einzelnen, äufseren Zügen der Darstellung erscheinende, tritt zurück. — Die Behandlung der drei ersten Verse des ein und dreifsigsten Psalms ist im Wesentlichen der beschriebenen des sechsten Psalms übereinstimmend. [1]) So zeigt der Anfangsvers: „Herr auf dich traue ich, lafs mich nimmermehr zu Schanden werden," der sich ungezwungen (dem Sinne der Worte gemäfs) in zwei Hälften sondert, auch zwei verschiedene, unter sich und mit einander verflochtene Motive. Das erste, den Anfangsworten angeeignet, stellt uns einen Satz dar, nach Art einer kirchlichen Intonation in langem Austönen auf der anfänglichen Tonhöhe sich haltend, die kleine Secunde hinauf, dann wieder hinabschreitend; das zweite zu den folgenden Worten (lafs mich nimmermehr zu Schanden werden), einen im Auf- und Abschreiten lebhaft bewegten, in enger Nachahmung aller Stimmen sofort verflochtenen Satz, der durch die scharf hervorgehobene, ihm die Eigenthümlichkeit verleihende verminderte Quarte (*f — cis* absteigend, *c — gis* desgleichen) besonders herbe wird, und am auffallendsten so, wo dieser Mifsklang gegen den trübe abfallenden Schlufs des ersten Motivs ertönt. Auf ähnliche Weise ist im Folgenden, bei den Worten des dritten Verses „neige deine Ohren zu mir, eilend hilf mir" langsames, nachahmendes Hinabneigen dreier Stimmen zuerst, dann rasches Aufschwingen angewendet, den Gegensatz der beiden Hälften des Verses malerisch auszudrücken; und ihn fühlbarer noch zu machen, sind beide einander wohl hervorhebende Motive später verwoben, in ihrer Verflechtung breitet der Schlufssatz sich auseinander. Auch hier wiederum sehen wir das Einzelne vor dem Ganzen besonders beachtet, Lebhaftigkeit des Ausdrucks als das höchste Ziel erstrebt; in der Bitte das Ernstliche, Dringende, Stürmische, den inneren Mangel, auf den sie deutet, das Gefürchtete, worauf sie hinweis't, mehr hervorgehoben als den seeligen Frieden, den die Zuversicht der Erhörung auch über das

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 18.

Gebet des Bedürftigsten verbreitet. Es darf nicht befremden, dafs bei einer solchen Art der Auffassung lebhafter, oft überraschend trefflicher Wortausdruck die meisten dieser Gesänge bezeichnet; eben so wenig jedoch, dafs die Tonart im älteren Sinne, die Grundstimmung des Ganzen, über allseitig umherschweifender Ausweichung, willkührlichem Schärfen und Abstumpfen aller Tonverhältnisse, Verbindung des Fremdesten, allgemach verloren geht. Durch die Chromatik werden die Grundbeziehungen der Tonart, wo wir sonst sie noch antreffen möchten, getrübt; das Phrygische wird durch Ausweichung nach seiner Oberquinte, durch Anwendung eines vollen Schlusses verlöscht; der verminderte Septimenaccord, durch welchen der neuesten Zeit die Bahn zu unerwartetem Verknüpfen des Entferntesten geebnet worden, und den wir früher in weltlichen Gesängen allein antrafen, findet hier auch geistlichen sich angeeignet, wenn auch nicht in dem erwähnten Sinne, doch um in möglichster Herbheit die Tiefe des Elendes hervorgehen zu lassen, das um Erbarmen fleht, in dem Worte „*miserere*", das wir kurz nach einander durch bittere Mifsklänge betont finden: durch die Verbindung der grofsen Terz und kleinen Sexte, das Zusammentönen der kleinen Terz und kleinen Septime, und den erwähnten Zusammenklang, dessen Schärfe schneidender noch hervortritt in Verdoppelung der ihm eigenthümlichen verminderten Quinte durch die Mittelstimmen. [1]) Nach allem diesen müssen wir dem Geständnisse des Meisters, dafs in diesem seinem Werke ein Beischmack wie des Neuen, so auch des Alten herrsche, mit voller Ueberzeugung beistimmen. Der äufseren Form der Darstellung nach scheint das Alte vorzuwalten, dem Geiste, der Auffassung nach, ist überall nur das Neue vorhanden; und bricht auch zuweilen jenes noch mit voller Bedeutsamkeit, ja als die Krone ganzer Gesänge hervor, so ist es doch öfter noch in den äufsersten Zügen nur, als vorübergehender Gegensatz gegen das leidenschaftlicher Bewegte, ja, nur als herkömmliches Zeichen einer ergebenen, gefafsten Stimmung vorhanden.

Das nächste Werk unseres Meisters nach dem so eben besprochenen ist die Composition von Doctor Beckers gereimten Psalmen (1628 zu Freiberg bei Georg Hoffmann gedruckt), denen Schütz zwei und neunzig neue, und elf alte, von ihm harmonisch entfaltete Weisen aneignete. Zwar hat er nur ein Jahr früher die von Opitz nach Rinuccini gedichtete Daphne in Musik gesetzt, die um 1627 bei der Vermählung Georgs II. zu Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore, der Tochter Johann Georgs I., Churfürsten zu Sachsen aufgeführt wurde; doch ist sie niemals gedruckt, in dem Verzeichnisse seiner gedruckten Werke, das dem 1647 erschienenen zweiten Theile seiner *symphoniae sacrae* sich beigefügt findet, mindestens nicht aufgeführt. Da wir hienach aus eigner Anschauung nicht über sie berichten können, wenden wir uns zu dem vorhergenannten Werke, das von dem erwähnten Verzeichnisse als das fünfte in der Ordnung seiner sämmtlichen, gedruckten genannt wird. Eine neuere Schrift (Mortimer: der Choralgesang zur Zeit der Reformation) hat diese, durchhin ganz einfach vierstimmig behandelten, geistlichen Lieder, als Muster harmonischer und melodischer Entfaltung der Kirchentöne aufgestellt. Aus Gründen, deren Entwickelung in eine Geschichte der evangelischen Choralkunst gehört, können wir diesem Urtheile nicht unbedingt beistimmen. Allein es ist nicht zu leugnen, dafs Spuren eines tieferen, durch seinen grofsen Meister unfehlbar ihm eingepflanzten Verständnisses der Kirchentöne, in diesem Werke mehr noch als in seinen späteren sich zeigen; und es darf dieses nicht befremden, weil er eben damals durch äufsere Ereignisse einer frommen, gesammelten Stimmung des Gemüthes besonders zugänglich geworden war. Er hatte nämlich zwar schon früher (wie er selber in der Vorrede uns berichtet) für seine Hausmusik

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 19. *a. b.*

und das Früh- und Abendgebet der ihm untergebenen Capellknaben einige neue Weisen über D. Beckers Psalmen aufgesetzt, war aber durch andere Arbeit an der Fortsetzung der Composition des ganzen Werkes gehindert worden. „Auch wäre dieses wohl länger ersitzen blieben, (fährt er dann fort) so hat es doch Gott dem Allmächtigen nach seinem allein weisen Rath und gnädigen Willen gefallen, durch ein sonderliches Hauskreuz, und durch den unverhofften Todesfall meines weiland lieben Weibes, Magdalenen Wildeckinn, mir solche fürhabende andere Arbeit zu erleiden, und dieses Psalterbüchlein, als aus welchem ich in meinem Betrübnifs mehr Trost schöpfen könnte, gleichsam in die Hände zu geben. Daher ich dann ohne fernere Erinnerung, für mich selbsten an diese Arbeit, als eine Trösterin meiner Traurigkeit allerwilligst gangen bin, und endlichen dieses Werklein, wie es hier für Augen ist, durch Gottes Hülfe verfertiget habe." Sahen wir nun in dem Vorigen das Verständnifs des ernsten, alten, kirchlichen Styls an geeignetem Orte kräftig, bedeutsam, hervorleuchten in seinen früheren Werken, so oft es auch zurückgedrängt werden mochte durch die Einwirkung des Zeitgeistes; dürfen wir dieses mit Recht dem Beispiel und der Lehre seines grofsen Meisters zuschreiben, dessen Andenken, als er bald darauf Venedig zum zweitenmale betrat, mit neuer Kraft in ihm lebendig wurde; sehen wir eben hier, bei dem zuletzt besprochenen Werke, die Beschäftigung mit geistlichen Dingen ihm zu besonderem Trost, zu vorzüglicher Stärkung gereichen, und dabei jene Klänge, denen frommes Gefühl zuerst die Seele eingehaucht, die sein Meister so herrlich verklärt hatte, neu und frisch wiederum erwachen in seinem Innern; so dürfen wir nicht zweifeln, dafs ihr Verständnifs — in wie abweichender Richtung auch wir ihn später, ja, fast unmittelbar nachher begriffen finden — doch niemals in ihm untergegangen sei, und dafs daher eben manches in seinem späteren Leben und Wirken hervortretende, das wir in der Folge zu berühren gedenken, herzuleiten sei; dafs es nicht aus der Gewöhnung an das Alte allein, sondern aus einer tieferen Neigung zu demselben entspringe.

Seinen Gönnern und Freunden scheint damals seine in sich gekehrte Stimmung nicht gefallen zu haben. Man stellte ihm vor, wohl mit in der Absicht ihn zu zerstreuen, dafs er einer abermaligen Reise nach Italien bedürfe; seinen eignen Worten zufolge: „zu Fortstellung seiner Profession, und daselbst, seither seiner ersten Wiederkehr von dar, der inzwischen aufgebrachten neuen Manier der Musik sich zu erkundigen;" und diese Reise trat er noch im Jahre 1628 an, und verblieb auch in dem folgenden in Italien. Eine Frucht dieser Reise ist der erste Theil seiner *symphoniae sacrae*, der um 1629 zu Venedig erschien, und zu dessen näherer Betrachtung wir uns nun wenden. Er ist dem Churprinzen Johann Georg von Sachsen gewidmet; die Zueignungschrift bringt gleich zu Anfange uns jene begeisterte Lobrede Gabrieli's entgegen, deren wir schon früher gedacht haben; sodann aber ein Urtheil über jene „neue Manier der Musik," deren nähere Kenntnifs der Zweck seiner Reise war; eine Äufserung, die, weil sie mit der ganzen Richtung des Werkes in genauem Zusammenhange steht, uns den rechten Gesichtspunkt für seine Würdigung angeben wird. „Als ich zu Venedig bei meinen alten Freunden mich aufhielt (sagt er), wurde mir klar, dafs die Art des Satzes sich nicht wenig verändert habe; dafs man von der alten Darstellungsweise zum Theil abgewichen sei, und den heutigen Ohren durch einen neuen Kitzel zu schmeicheln strebe. Nun habe ich Kraft und Geist daran gesetzt, mit meiner armen Erfindungsgabe etwas nach Art dieser neuen Weise hervorzubringen, um Euch sie kennen zu lehren." [1])

---

[1]) *Venetiis apud veteres amicos commoratus, cognovi modulandi rationem non nihil immutatam, antiquos numeros ex*

Wir begegnen hier zuerst bei Schütz durchhin begleiteten Gesängen, und finden also Gelegenheit zu untersuchen, in welchem Verhältnisse er bei Anordnung solcher Gesänge zu seinem grofsen Meister stehe. Ehe wir dieses jedoch im Allgemeinen zu bestimmen unternehmen, verfolgen wir auch hier den, bei Prüfung der früheren Gesänge Schützen's gewählten Weg, mit der Betrachtung solcher einzelnen unter diesen Tonstücken zu beginnen, an denen wir das Auszeichnende der ganzen Sammlung am bestimmtesten zu erkennen glauben.

Hier kömmt uns zuerst wiederum eine Behandlung der drei ersten Verse des ein und dreifsigsten Psalmes entgegen, [1]) welche durch Verschiedenheit sowohl als Ähnlichkeit in Auffassung und Darstellung gegen Schützen's frühere Bearbeitung derselben, unsere Aufmerksamkeit auf sich leitet. Das Hervorheben des Einzelnen ist beiden gemeinsam, doch ist das Einzelne hier bei weitem mehr ausgebildet. Jede Zeile, wie der Tonkünstler, dem darin niedergelegten, in sich geschlossenen Sinne zufolge, sie zusammengestellt hat, zeigt uns ein ausgeführtes, besonders abgegrenztes, durch einen gemeinsamen Grundgedanken, auch wohl einen ihm gesellten Gegensatz, gestaltetes Bild, deren auf diese Weise drei aneinander gereiht sind, welche durch Wiederholung des anhebenden Satzes am Schlusse zu einem Ganzen gerundet werden. Nun ist es zwar ein dreistimmiger Satz, der uns vorliegt, aber nur eine dieser Stimmen ist eine singende; die beiden andern sind Instrumenten zugetheilt, welche dieselbe nachahmen, mit ihr verflochten werden, zwischen denen sie in der Mitte liegt, indem sie (ein Alt) über sich eine Geige, unter sich ein Fagott (oder nach Gefallen eine Bafsposaune) hat. Der beigefügte Orgelbafs stimmt meist mit dieser tieferen Begleitstimme überein, wenige Stellen abgerechnet; eine Art Selbständigkeit zeigt er nur da, wo er der einzeln hervortretenden Singstimme die Grundlage gewährt, wo er den drei verflochtenen Stimmen die zur vollständigen Harmonie erforderliche Grundstimme unterbaut, damit dieselben ihre Nachahmungen ungestört fortbilden können, oder wo er diesen Grundbafs aus der tieferen, begleitenden Stimme zwar entlehnt, jedoch, mit Weglassung durchgehender Töne und Wechselnoten, nur auf die wesentlichen Töne sich beschränkt. Der erste Satz, die Worte begreifend: „Herr, auf dich traue ich, lafs mich nimmermehr zu Schanden werden" zeigt uns zwei, seinen beiden Hauptabschnitten angepafste melodische Gänge; ernster und feierlicher stellt der erste, bewegter der andere sich dar. Ein kurzes Vorspiel ahmt einen jeden derselben in sich zwischen den beiden begleitenden Instrumenten nach; eine Art der Ausführung, die in dem folgenden Wechselspiele der Begleitung und des Gesanges beibehalten ist, so dafs beide melodische Sätze durch Nebeneinanderstellen, nicht durch Verflechtung hervorgehoben werden, und seine Entfaltung ein jeder nur aus sich selber schöpft. Hierin unterscheidet sich diese erste Abtheilung des Ganzen von den beiden folgenden, welche im Wesentlichen darin übereinstimmen, dafs in einer jeden derselben zwar auch zwei verschiedene Motive zu erkennen sind, diese jedoch sowohl in sich durch Nachahmungen entfaltet, als mit einander verflochten werden. Dieser Übereinstimmung ungeachtet hat Schütz dennoch, um jedes einzelne seiner abgegrenzten Tonbilder eigenthümlich auszugestalten, beide dadurch wiederum wesentlich unterschieden, dafs er das zweite in der Folge des Ganzen im ungeraden, das dritte im geraden Tacte gesetzt hat; dafs er jenem ein Vorspiel voranstellt, das die Motive des Folgenden andeutet, diesem dagegen einen kurzen, völlig unabhängigen, kanonischen Satz in der Unterquinte voraufgehen läfst; dafs er endlich in jenem die Entwickelung eines rhythmischen Verhältnisses als das vorzüglich Belebende, jenes Tonbild Gestaltende gewählt hat. Die Worte

---

parte deposuisse, hodiernis auribus recenti allusuram titillatione; ad cujus ego normam, ut aliqua tibi de meae industriae penu pro instituto depromerem, huc animum et vires adjeci. [1]) *S. das Beispiel II. B.* 20.

„rette mich durch deine Gerechtigkeit" sind die betonten; das bei der Betonung angewendete Maafs, der $\frac{3}{1}$ Tact. Nun geht dieser Satz zwar meist in dem ernsten, feierlichen, und doch belebten Schritte fort, der dieser Tactart eignet. Die in den Worten ausgesprochene Bitte um Errettung, hat jedoch dem Meister zugleich das Bild bindender Fesseln der Sünde, des Losreifsens aus denselben, vor die Seele gebracht; und dadurch ist er veranlafst worden, eine Rückung in dem Maafse, ja, Aufhebung desselben anzuwenden, durch Synkope und Verengung des Rhythmus. Jene ergiebt sich ihm, indem er eine der drei Semibreven, (der Theile dieses Maafses), in zwei Hälften theilt, und sie an die Grenzen jedes Tactes stellt, wodurch die von ihnen umschlossenen beiden Semibreven von den einzelnen Tacttheilen durchschnitten werden; diese, indem die erste Semibrevis durch einen Punkt um die Hälfte vergröfsert, der einzelne Tact dadurch in zwei gleiche Theile gesondert wird, deren zweiter, durch eine Semibrevis und Minima ausgefüllt, völlig das Verhältnifs des $\frac{3}{2}$ Tacts, eine Verengung des Rhythmus also, darstellt. Eine solche tritt zu Anfange allein in der begleitenden Geige, und der Singstimme hervor; bis gegen das Ende hält das Fagott, und die ihm durchhin übereinkommende Orgelstimme, den Rhythmus des $\frac{3}{1}$ Tactes fest. Nun besteht dasjenige, was wir zuvor „Entwickelung eines rhythmischen Verhältnisses" genannt, und als dasjenige bezeichnet haben, wodurch dieser Satz vorzüglich belebt werde, eben darin, dafs durch den ganzen Lauf desselben diese Verengung des Rhythmus, in ihrem Hervortreten als solche, dadurch gehindert, und, dafs wir so sagen, in der Knospe zurückgehalten wird, dafs sie, theils mit dem bestimmt ausgesprochenen Rhythmus des $\frac{3}{1}$ Tactes, theils mit der Synkope, in einer anderen Stimme verbunden, von dieser fortgerissen, durch jenen zur Synkope umgestaltet wird; bis endlich auf einem ruhenden Bafstone die Singstimme und die Geige, beide in der, als solche endlich hervordringenden Verengung, sich fortbewegen, und diese nunmehr auch den Bafs, und mit ihm alle Stimmen fortreifst: ein lebendiges Bild endlichen Losringens von den Banden der Sünde, wie es dem Meister bei dieser offenbaren Absichtlichkeit der Darstellung nothwendig vorgeschwebt hat. Diese Absichtlichkeit in der Durchbildung jedes der drei einzelnen Tonbilder, ihre Verschiedenheit in besonderen, und doch wiederum Übereinstimmung in allgemeinen Zügen, ist uns besonders wichtig, weil wir daran die Hervorbildung der neueren geistlichen Tonkunst, ja der neueren Setzweise überhaupt, aus der alten erkennen. In allgemeinen Zügen nämlich, welche die Grundverhältnisse des Baues der ganzen vorliegenden Composition bilden, herrscht bei allen dreien völlige Übereinstimmung. Jedem Theile geht ein kurzer, einleitender Instrumentalsatz voran; Satz und Gegensatz bilden innerhalb eines jeden die Motive der Durchführung, ja, ein gemeinsames Band wird dadurch um das Ganze geschlungen, dafs dessen erster Theil zum Schlusse wiederkehrt. In besonderen Zügen bemerken wir die gröfseste Mannigfaltigkeit. Zwei eigenthümlich gestaltete, melodische Sätze, zeigt das erste Vorspiel in sich entfaltet, und auf diese Art neben einander gestellt; das zweite einen rein begleitenden Bafs zu einer Oberstimme, welche, was nächstdem durch Verflechtung in Gegensatz treten soll, in melodischer Aufeinanderfolge aus sich entwickelt; das dritte einen zweistimmigen kanonischen Satz. Die beiden ersten dieser Einleitungen stehen in bestimmter Beziehung zu der ihnen folgenden Ausführung, die letzte ist davon ganz unabhängig. Der Gesang folgt in dem ersten Theile dem Baue des einleitenden Vorspieles in seinem Verhältnisse zu der Begleitung; diesem entgegengesetzt, verflechten die beiden folgenden zwei eigenthümlich gestaltete Sätze, aber durch Maafs und rhythmischen Baue sind sie dennoch auf das bestimmteste unterschieden. So tritt denn hier das Bestreben unverkennbar hervor, das immer eigenthümlicher ausgebildete, in sich mehr abgegrenzte Einzelne, durch gemeinsame Beziehungen dennoch zu einem Ganzen, verbindend, zu gestalten. Die ältere Tonkunst freilich wob nicht minder (wie es denn

nicht anders sein konnte) aus einzelnen Tonbildern ihre Darstellungen zusammen; allein das Ineinandergreifen derselben, das meist unaufhaltsame Fortrollen aller Stimmen in einem nicht unterbrochenen Tonstrome, liefs das Hervortreten des Einzelnen vor dem Ganzen weniger zu; die Tonart aber, und deren mannigfache Entwickelung, blieb allezeit die Einheit des Ganzen. Nur da, wo der Kirchengebrauch mehre Gesänge von beträchtlichem Umfange zu einem Ganzen vereinigt hatte, wo herkömmlicher, äufserer Dienst die Verlängerung der Dauer auch minder umfänglicher, heiliger Lieder, und daher gröfsere Ausbildung ihrer einzelnen Theile, wünschenswerth machte, mufste ein gemeinschaftliches, strenger bald, und bald loser vorwaltendes Motiv, noch eine andere Einheit neben derselben gewähren. In die Mitte der neuen, den Ton in das Wort einbildenden, die richtige Betonung desselben erstrebenden Richtung, trat demnächst auf einem ganz entgegengesetzten Wege (dessen nähere Betrachtung wir dem Folgenden vorbehalten) auch das Trachten nach malerischem Wortausdrucke. Das Einzelne wurde dadurch vor dem Ganzen herausgehoben, und wo jenes letzte Streben in vollster Schärfe vorwaltete, — wie bei den zwei ausgezeichneten Madrigalisten, denen wir eine besondere Betrachtung widmeten, bei denen wir sorgfältige, wenn auch minder umfängliche, Ausgestaltung des Einzelnen hervortreten sahen — blieben von der Tonart endlich nur die äufseren Grenzen noch übrig, ja auch diese wurden zuletzt völlig verwischt. Die eigenthümlichen Beziehungen der alten kirchlichen Grundformen wichen den allgemeineren einer, auf verschiedenen Stufen der Tonhöhe erscheinenden weichen und harten Tonart, die eine lebendige Einheit in dem früheren Sinne zu gewähren nicht ferner im Stande war. Nun wurde das immer mannigfaltiger ausgestaltete, in sich mehr beschlossene, und abgegrenzte Einzelne, durch seinen inneren Bau, und dessen Verhältnifs zu dem Ganzen, unterschieden nicht minder als vereinigt, und es ist nicht zu leugnen, dafs wir eben hierin bei *Schütz* schon einen bedeutenden Fortschritt gegen *Monteverde* wahrnehmen, den wir Ähnliches mehr äufserlich anstreben sahen, wie es dagegen unserem Meister — auch darin seinem grofsen Lehrer gleich — mehr aus den inneren Bedingungen seiner Aufgabe hervorgeht.

Möge diese, für die Kenntnifs des Bildungsganges der Tonkunst erhebliche Betrachtung, unser längeres Verweilen bei dem besprochenen Gesange rechtfertigen. Auch um deswillen noch ist er uns wichtig, weil er zugleich die Arie, die concertirende zumal, im Fortschreiten ihrer Ausbildung zeigt. Ein anderes merkwürdiges Beispiel begleiteten Gesanges einer einzelnen Stimme treffen wir in der vorliegenden Sammlung an, zu welchem wir nunmehr übergehen. Der leidenschaftliche Ausdruck seiner Worte erheischte eine andere Behandlung des Gesanges, ein verschiedenes Verhältnifs der Begleitung, als in dem so eben erwähnten Tonstücke, und wir werden finden, dafs, in Auffassung wie Darstellung, auch hier wiederum Schütz sich als denkenden, und geistvollen Tonkünstler bewährt habe.

Es ist die Klage Davids um seinen gefallenen, verbrecherischen Sohn [1]), in den Worten des 33sten Verses im 18ten Kapitel des zweiten Buches Samuelis. „Mein Sohn Absalon, mein Sohn, mein Sohn Absalon! Wollte Gott, ich müfste für dich sterben! O Absalon, mein Sohn, mein Sohn!" — Schon früher haben ausgezeichnete Tonmeister diese Klage, sei es wie hier, in den Worten der Schrift, oder in freier, dichterischer Ausführung, als Gegenstand ihrer Gesänge gewählt; wir besitzen drei dergleichen bereits von Josquin des Près. Ob jemals ein kirchlicher Gebrauch davon gemacht werden können, ist nicht klar. Denn die Lectionen der katholischen Kirche aus den Büchern der Könige umfassen zwar den Fall des Absalon, nicht aber seines Vaters Todtenklage über ihn; und ob Schütz seine Tondichtung der Anwen-

---

[1]) *S. das Beispiel II. A.* 7.

dung bei dem Gottesdienste bestimmt, oder nur der gebrauchten Schriftworte halber sie mit in seine *symphoniae sacrae* aufgenommen habe, möchte schwer zu bestimmen sein. — Die Behandlung ist sehr eigenthümlich. Vier Posaunen und die Orgel begleiten eine einzelne Baſsstimme; mit einem langen Vorspiele heben sie an (im $\frac{3}{1}$ Tacte), das in einem fugirten Satze das Motiv des folgenden Gesanges vierstimmig durchführt. Dann beginnt dieser, mit einfacher Orgelbegleitung, — aus der Tiefe sich emporhebend, gegen das Ende wie kraftlos niedersinkend, — die oft wiederholten Worte: o Absalon, mein Sohn! Nun tritt der gerade Tact an die Stelle des bisherigen ungeraden; unerwartet vereinen sich die vier Posaunen dem Gesange, einzeln, und in vollem Chore, den Schmerzensruf „Absalon" nachhallend, der durch die scharfen, bezeichnenden Eintritte des Gesanges zwischen die Posaunen, dieser in den Gesang, einer Posaune in die Töne der andern, etwas Ergreifendes erhält. Ein bewegtes, kräftig rhythmisches Zwischenspiel der Posaunen folgt nunmehr; sein Motiv ist rein instrumental, kehrt auch in dem Gesange nirgend wieder; erst nach völligem Schlusse seiner Durchführung ertönt, einmal nur, in voller, mächtiger Harmonie der Posaunen, der kurze bewegende Grundgedanke des nun sich anschlieſsenden, mit bloſser Orgelbegleitung vorgetragenen Gesanges der Worte: „Wollte Gott, ich müſste für dich sterben!" *(quis mihi tribuat, ut ego moriar pro te).* Dann kehren die früheren Klagerufe mit nachhallenden, in sie eingreifenden Posaunen wieder, mit veränderten harmonischen, noch nachdrücklicheren Wendungen; mehr als zuvor werden hier die Worte „*fili mi*" herausgehoben. Die Posaunen wenden sich zum Schlusse; in ihren noch nicht beendeten Schluſsfall ruft die Singstimme „Absalon!" gewaltig hinein, einen ähnlichen Ruf hallt die tiefste Posaune auf dem Schluſstone des Gesanges nach, und, abermals nachklingend, vernehmen wir den Schmerzensruf in den drei höheren Posaunen, die sich den Tönen der tiefsten vereinigen, wenn der Gesang bereits völlig verstummt ist. Die Majestät des heiligen Sängers, wie den herzzerreiſsenden Schmerz des Vaters, hat der Meister uns darstellen wollen. Gesang und Wahl der Begleitung wirken vereint, ein Bild zu schaffen, wie es ihm vorschwebte.

Wie die begleitete Arie, so finden wir auch das begleitete Duett in unserer Sammlung schon auf einer höheren Stufe der Ausbildung, als bei früheren, oder gleichzeitigen Meistern. Zwei Beispiele, in zwei Theilen das eine, in dreien das andere, wählen wir, unsere Behauptung zu bethätigen. Die Worte des ersten sind mit geringen Zusätzen und Aenderungen dem achten, und dreizehnten Verse des fünften Kapitels in dem hohen Liede entlehnt. „Meine Seele ist zerflossen, da geredet hat, den sie liebet; denn seine Stimme ist süſs, und sein Antlitz schön; seine Lippen sind wie Rosen, die mit flieſsender Myrrhe triefen. — Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so saget ihm, daſs ich vor Liebe krank liege." — Die singenden Stimmen sind zwei Tenore, die begleitenden (neben der Orgel) zwei stille Zinken *(cornettini)*, deren besonders lieblicher, gesangähnlicher Ton von Zeitgenossen öfter gerühmt wird. Diese Verbindung von zwei mildklingenden Gesangesmittelstimmen, mit zwei gleich sanfttönenden Blasinstrumenten, die in mittlerer Tonhöhe über ihnen schweben, wirkt dahin, dem Ganzen jenes Dämmerlicht zu verleihen, das für den Ausdruck sehnsüchtigen Liebeschmachtens wohl geeignet ist. Die begleitenden Instrumente ahmen theils die Singstimmen nach, deuten in kurzen Vorspielen und Zwischensätzen deren Motive an, führen auch wohl dergleichen frei aus; theils vereinen sie mit dem Gesange eigenthümliche, nur in ihnen vorkommende, melodische Gänge. Der dem ersten Abschnitte zugetheilte, gröſsere Umfang von Texteswortten, ist die Veranlassung, daſs die Ausführung der Gesangsweisen, welche den einzelnen Wortsätzen zugetheilt sind, hier kürzer gehalten ist als in den meisten Tonstücken dieser Sammlung, daſs auch die Entfaltung der einen dieser Weisen meist in die der andern hinüber-

greift. Dennoch ist ein Anklang der beginnenden durch diesen ganzen Abschnitt festgehalten, um demselben auf solche Weise auch eine äufsere Einheit zu verleihen. Die Anfangsworte des folgenden Abschnittes, die beschwörende Anrede an die Töchter Zions, ist als Einleitung ebenfalls nur flüchtig behandelt, am meisten jedoch die Entfaltung der Schlufsworte auseinandergebreitet: *quia amore langueo* [1]. Das Wort „*langueo*" giebt dem Meister zu einem lang aushallenden, gebundenen Melodiesatze Gelegenheit, dem er einen kräftiger rhythmisch bewegten, den vorangehenden Worten angepafsten, entgegensetzt. Einen jeden von ihnen entfaltet er nun in sich, bald in den Singstimmen, bald in den begleitenden Instrumenten, während er den anderen in ähnlicher Entfaltung dazu hören läfst, und mit den Stimmen allezeit wechselt, denen er die vereinte Ausführung des einen und des andern zutheilt; so dafs nicht allein die eigenthümliche, melodische Gestaltung, in diesem Vereine doppelter Nachahmungen, den einen Satz vor dem andern, und durch ihn hervorhebt, sondern auch die besondere Farbe des Klanges, bald der Singstimmen, bald der über ihnen schwebenden sanften Blasinstrumente, die ihn vor das Ohr bringen, und der anmuthige Wechsel dieser Klänge. — Mehr noch zeichnet sich ein für zwei Singstimmen, einen Sopran und Alt, mit Begleitung dreier Fagotten und der Orgel, gesetzter Gesang aus, dessen Worte ebenfalls mit geringen Veränderungen, und einem unbedeutenden Zusatze am Schlusse, aus dem hohen Liede entnommen sind, den drei ersten Versen seines dritten Kapitels angehören [2]. — „Ich suchte Nachts in meinem Bette den meine Seele liebte, ich suchte, aber fand ihn nicht. — Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Strafsen, und suchen, den meine Seele liebt. — Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen; da ich ein wenig vor ihnen überkam, da fand ich, den meine Seele liebt. Ich halte ihn und will ihn nicht lassen. Gehet hinaus, ihr Töchter Jerusalem, und wünschet mir Glück, singet meinem Geliebten zum Klange der Zitter." — Das Verlangen der Geliebten, welche den Freund sucht, und endlich seiner Nähe sich erfreut, wird in geistlichem Sinne hier auf die Seele gedeutet, Christi Braut, die nach dem Erlöser sich sehnt, und ihn findet. Mit schönem, zarten Sinne ist das Ganze aufgefafst und behandelt; von selbst ordnet sich der Gesang in zwei Hauptheile, das Suchen und das Finden. Die Begleitung tiefer Instrumente von sanftem, angenehmen Klange — hiefs doch um deswillen das Fagott zu jener Zeit *dulcino* und Dulcian — deutet auf ein heiteres Nachtgemälde. Vergebliches Suchen scheint das, von den drei Fagotten, denen die Orgel hin und wieder einen Grundbafs leiht, frei, ohne Beziehung auf das Motiv des folgenden Gesanges, ausgeführte Vorspiel zu bezeichnen; die Nachahmungen, Steigerungen in diesem fugirten Satze, bei welchem die hohen wie tiefen Töne des Instruments, in denen der bewegende Grundgedanke erscheint, angemessen benutzt sind, deuten unverkennbar darauf hin. Der folgende zweistimmige Gesang, deklamatorisch-recitativisch gehalten, mit sinnreicher Verflechtung des Austönenden und Bewegten in den fortwährend einander nachahmenden Stimmen, wird von der Orgel allein begleitet. Dem nächsten Verse geht wiederum ein dreistimmiges Vorspiel voran, das jedoch nunmehr die Motive des sich ihm anschliefsenden Gesanges durchführt; immer eifriger wird das Suchen, immer bewegter der Gesang, durch drei und zwanzig Tacte geht er mit einfacher Orgelbegleitung allein fort, dann, wie die Wärme des Gefühles wächst, gesellen sich ihm auch die drei Instrumente; und ist einem jeden von ihnen auch ein eigenthümlicher Gang zugetheilt, so sind sie doch dem Gesange untergeordnet, und vorzüglich dazu bestimmt, durch volle Harmonie den Wiederholungen der Hauptzüge des unmittelbar Vorangegangenen gröfseren Nachdruck, tiefere

---

[1] *S das Beispiel II. B.* 21. [2] *S. das Beispiel II. B.* 22. *a. b.*

Innigkeit zu gewähren. So enden die beiden nahe verbundenen Theile des ersten Abschnitts, den wir als „das Suchen" bezeichnet haben. — Abermals ein Vorspiel leitet den zweiten Abschnitt ein; es ist zwar seinen Hauptzügen nach ein freies, doch sind leise Andeutungen der Begleitungs- und Zwischensätze zu der später folgenden Stelle, wo die Braut „den ihre Seele liebet" endlich gefunden hat, ihn hält, nicht lassen will, mit zartem Sinne eingeführt. Das lebhaftere Hinstreben, die Vorahnung des Findens, wird nun durch bewegte Begleitungsfiguren der beiden tieferen Fagotte, die dem Anfangs gehaltenen, dann allmählich lebendiger fortschreitenden Gesange sich anschliefsen, ausgedrückt; nun hat die Braut wirklich gefunden, und der Jubelgesang beider Stimmen, allen drei Instrumenten gesellt, jauchzt im $\frac{3}{1}$ Tacte dahin; ein Jubel, sinnig gemildert durch die zarten, tiefen Laute der begleitenden Instrumente, die auch an der äufsersten Grenze ihres Umfanges in der Höhe noch lieblich bleiben. Von unübertrefflicher Innigkeit und Frische, das Muster vieler zärtlichen, zweistimmigen Gesänge der Folgezeit, und ohnfehlbar das Entzücken der Mitlebenden des Meisters, der Kern dieses ganzen Abschnittes, ist die Stelle „ich halte ihn und will ihn nicht lassen." Beide Stimmen schmiegen in enger Nachahmung einander sich an, in daraus hervorgehenden Bindungen, durch welche in den Singstimmen vorgehaltene kleine Septimen, in Verbindung mit dem Basse vorgehaltene Quarten und Nonen entstehen; weich tönen die Instrumente dazwischen, in einzelnen, aus dem Schlusse des Vorspiels entlehnten Begleitungs- und Zwischensätzen, welche den Gesang stützen, unterbrechen, einen anmuthig bewegten Hintergrund zu ihm bilden. Nach diesem liebenden Umfangen tritt sodann der frühere Jubel wiederum ein, nur gegen das Ende noch gesteigert, und in eine Schlufsformel im geraden Tacte ausgehend. An beiden Stellen malt uns das chromatische Aufsteigen beider Stimmen durch kleine Halbtöne das immer mächtiger hervorbrechende Entzücken; eine Reihe von Dreiklängen [1]), welche diesem melodischen Aufschwunge zu Grunde liegt, erinnert an die Weise der kirchlichen Tonmeister des 16ten Jahrhunderts, und leiht dieser, an das Leidenschaftliche streifenden Stelle, eine eigenthümliche Weihe. So bringt unser Meister das Finden in einem geistvollen Bilde uns vor Ohr und Gemüth.

Ueber den begleiteten Gesang dreier Singstimmen geht Schütz in der vorliegenden Sammlung nicht hinaus, eben so wenig als über die Begleitung von drei, theils gleichen, theils ungleichen Instrumenten, wo er jene Zahl von singenden Stimmen anwendet; so, dafs auf das höchste sechs wesentliche Stimmen mit einander verbunden sind. Auch solche Tonstücke zu drei, mehr oder minder reich begleiteten Singstimmen, wollen wir uns noch vorüberführen, um das besprochene Werk vollständig kennen zu lernen. Die Betonung der sechs ersten Verse des 34sten Psalms: „Ich will den Herren loben allezeit" zeigt uns Sopran, Tenor, und Bafs, von der Orgel, und einem einzigen Zinken (oder nach Belieben einer Geige) begleitet; einen vierstimmigen Satz, in welchem das mitwirkende Instrument keine besonderen Motive ausführt, und in der Behandlung nur dadurch von den Singstimmen sich unterscheidet, dafs es in der Höhe über den, dem Soprane bequemen Umfang hinausgeht, dem Ganzen also völlig in dem Sinne der übrigen Kräfte, die es gestalten, nur eine lichtere Färbung zu geben dient, welche es eben nur durch sein Hinzutreten erhalten kann. Einzelne, breiter als früherhin gewöhnlich in fugirtem Style ausgeführte Sätze, schliefsen den in sich gerundeten Abschnitten der Psalmverse sich an, deren jeder von dem andern durch einen vollen Schlufs, und bis gegen das Ende, wo sie mehr in einander greifen, auch durch einen bestimmten Ruhepunkt geschieden ist, ohne Vorspiele oder Zwischensätze; eine Art des

[1]) *Folge der Dreiklänge: A min. : F, D, G, E maj. : A min. : G maj. : C min. : A, F, D, G maj.*

Satzes, die der älteren zwar sich nähert, doch sofern sie das Einzelne mehr ausbildet, und von einander sondert, von ihr abweichend ist. Auch hier, wie in früher besprochenen Gesängen, wird durch Gegensätze das Ganze belebt, das Bewegtere durch das langsam feierlich Austönende, theils in Verflechtung der Stimmen, theils durch Nebeneinanderstellung hervorgehoben. — In zwei unzweifelhaft durch ihren ganzen Bau als zusammengehörend bezeichneten Lobgesängen, welche aus einzelnen Versen des 66sten, 81sten, 150sten Psalms zusammengesetzt sind, begleitet Schütz den Gesang zweier Tenore und eines Basses (aufser der allezeit mit angewendeten Orgel) durch drei verschiedenartige Instrumente: einen Zinken, eine Trompete, ein Fagott. Die Worte des ersten dieser Lobgesänge lauten: „Blaset im Neumonden die Posaunen, an dem Tage unseres herrlichen Festes, Halleluja! Mit der Stimme des Jauchzens, mit der Stimme der Drommete rühmet Gott unsern Helfer, Halleluja!" — Die des zweiten: „Lobet den Herrn mit Psalter und Harfen, lobet ihn mit Pauken und Reigen; singet, jauchzet und spielet, rühmet ihn weislich, Halleluja! — In zwei Sätze finden wir den ersten dieser Lobgesänge abgetheilt. Der erste ist von den bereits genannten Instrumenten begleitet, der folgende wird dreistimmig in die Orgel gesungen; hinter einem jeden von ihnen wiederholt (im $\frac{3}{1}$ Tacte) sich das Halleluja. Einen einzigen begleiteten Satz (der Wiederholung dieses Halleluja vorangehend) stellt uns der zweite Lobgesang dar. Die Betonung der Schlufsworte dieses Satzes freilich tritt vor der Behandlung des Vorhergehenden als wesentlich unterschieden heraus [1]). Das Einzelleben der Stimmen hört auf, Gesang und Begleitung gestalten sich Anfangs zu einem einzigen klingenden Körper, aus welchem, so lange beides zusammenwirkt, eine einzelne Stimme nur (der zweite Tenor) sich vorangehend aussondert; darauf klingen beide, der reine Gesang zuerst, dann das Instrumentenspiel, nach; und in übereinstimmendem Verhältnisse (aber nachtretend nunmehr) lassen der erste Tenor, die Trompete sich vernehmen, bis endlich alles Singende und Klingende sich gleichmäfsig in erhöhter Fülle bewegt. Allein so sehr dieser abweichende Bau den letzten Theil dieses Satzes auch von dem Vorangehenden unterscheidet, so greift sein Anfang doch unmittelbar hinein in den Schlufs desselben, und als offenbare Einleitung zu dem folgenden Halleluja können wir ihn kaum selbständig nennen, also auch nur einen einzigen Satz neben diesem Halleluja in dem zweiten unserer Lobgesänge erkennen. Dieses Halleluja nun, dem des zuerst besprochenen Lobgesanges völlig übereinstimmend, bis auf den Zusatz einiger Tacte, welche zu einem ausgeführten Schlusse in geradem Zeitmaafse hinleiten, der in verändertem Rhythmus Anklänge des Vorangehenden hören läfst, deutet auf das Zusammengehören beider Lobgesänge; so wie der Inhalt ihrer Worte, die gleichen Singstimmen und Instrumente, die übereinstimmende Tonart *(f-dur)* nicht minder dahin zu schliefsen veranlafst. In ihrem inneren Bau, in dem Verhältnisse der Singstimmen zu den Instrumenten, sind beide den meisten der besprochenen Gesänge übereinstimmend. Keines der zusammenwirkenden Glieder des Ganzen ist ein unwesentliches, oder schlechthin untergeordnetes, und die bewegenden Grundgedanken haben alle diese Glieder gemein, so dafs Instrumental- und Gesangmotive nicht unterschieden werden können. Die klaren Metalltöne der Trompete finden wir in dem ersten, ihre schmetternden Laute in dem zweiten beider Gesänge sinnig benutzt; beiden wird das Gepräge hoher, heller Freude dadurch lebhafter noch aufgedrückt, der Gesang nur tiefer Stimmen jedoch, der in ihnen vorherrscht, läfst auch feierlichen Ernst nicht vermissen.

Die Eigenthümlichkeit, durch welche die in der vorliegenden Sammlung enthaltenen Gesänge von denen sich unterscheiden, welche die um vier Jahr frühere uns vorüberführt: wir meinen das zunehmende

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 23.

Zurücktreten der kirchlichen Tonart, die feinere Ausbildung des Einzelnen, seine bestimmtere Abgrenzung, sein sinnreiches Zusammenordnen; alles dieses haben wir bereits bei dem zuerst besprochenen Gesange aus derselben in das Auge gefafst. Einem neuen Geschlechte war in den alten Grnndformen heiligen Gesanges die Empfindung, die Leidenschaft, als das Gebundene, Zurückgehaltene, erschienen, als dasjenige, das entfesselt, befreit werden müsse, damit die Tonkunst die alte Macht über die Gemüther wieder gewinne. Was die Verehrer des Alterthums auch reden mochten von der Herrlichkeit der griechischen Tonarten, von ihrer Kraft, die verschiedensten Stimmungen, die mannigfaltigsten Bewegungen des Gemüthes auszudrücken, wie sie auch bemüht waren, ihre Lehre an selbstgeschaffenen, oder doch ihrer Zeit angehörenden Beispielen darzulegen; den Geist, den Sinn dieser Grundformen hatten sie an lebendigen Ueberbleibseln des Alterthums nirgend zu erkennen vermocht, weil es dergleichen nicht gab; seiner innersten Bedeutung nach war ihr Streben nur dahin gerichtet (so wenig sie es eingestehen mochten), dasjenige aufzulösen, was oft unter gleichem, alterthümlichem Namen, seinem Wesen nach ein völlig Anderes, einer viel späteren Zeit lebendig Entsprossenes, als Grundform des Gesanges bisher gewaltet hatte. Mit seinem Zurücktreten waren nun allerdings die Töne der Leidenschaft entfesselt; mit gröfserer Wärme, in lauteren, schneller, lebhafter das Gemüth anregenden Klängen, that das Gefühl sich kund; jener seelige Friede jedoch, der eine jede Aeufserung desselben an heiliger Stäte, vor Gottes Angesicht, in den Tönen des Gesanges verklärt hatte, wich allgemach zurück, je unverhüllter es hervordrang, und eben nur solchen Meistern wie Heinrich Schütz, in deren Seele das Wesen der alten kirchlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung angeklungen war, blieb es vergönnt, auch über ihre, in ganz anderem Sinne geschaffenen Werke, einen Anhauch desselben zu verbreiten, jene Anklänge für das offene Ohr, den schöpferisch empfangenden Sinn, späterer, geistreicher Nachfolger fortzupflanzen. — Wenn wir aber nun fragen, was Schütz mit „dem neuen Kitzel für die Ohren seiner Zeit" gemeint habe, den auch er seinen Mitlebenden, seinen Gönnern zumal, (nach seinem eigenen Geständnisse) zu bieten beabsichtigt; so liegt dieser freilich nicht sowohl in den geistigen Beziehungen, die dasselbe uns gewährt, als in den für die Darstellung angewendeten Kunstmitteln. An die Stelle des vollen, ernsten Chorgesanges, den die ältere Richtung der heiligen Tonkunst, mit der Kirche, der Gemeine der Gläubigen, im innigsten Verein, als Form ihrer Darstellungen bedingt hatte, trat nun, bei dem Hervordringen des einzelnen, besonderen Gefühls, die Verknüpfung des Einzelnen als solchen, das Gegeneinanderwirken einzelner Stimmen, und mit ihm die feinere, zartere, dem Ohre mehr schmeichelnde Ausbildung der Melodie. Lebhafter empfunden, allgemeiner begehrt, öfter angewendet, wurden mifsklingende Tonverbindungen: ja, in einer Abschattung derselben fand man bereits einen Genufs, von jenem milden Reize an, wo einander gesellt, auch im Widerstreben, die Töne dem Ohre noch schmeicheln, bis zu zerreifsendem Hader der verbundenen Klänge. War aber alles dieses, mehr oder minder ausgebildet, schon in dem früher geprüften Werke unseres Meisters vorhanden, forschen wir, welcher besondere, zuvor nicht gekannte Reiz die Neuerung auszeichne, welche dem eben vorliegenden nachgerühmt wird, auch absehend dabei von ihrer inneren Bedeutung, und der durch sie herbeigeführten, volleren Entfaltung des bereits Vorhandenen; so dürfte dieser Reiz am gewissesten in der Verbindung verschieden gefärbter Klänge einzelner Instrumente, und des Gesanges bestehen, in denen der bewegende Grundgedanke vor das Ohr gebracht wird, und in dem Gegensatze, den die Töne auch gleichartiger Instrumente, deren jedes als gesonderte Eigenthümlichkeit neben das andere tritt, gegen die ganz übereinstimmend behandelten Gesangsstimmen darstellen. Denn früher fanden wir in geistlichen Tonwerken meist nur Gegeneinanderwirken verschieden gefärbter, in sich

eigenthümlich gegliederter Klangmassen. In einem Chore sahen wir die Töne einer Gattung von Instrumenten über der einzelnen Singstimme ruhend, in einem zweiten sie stützend, den reinen, vollen Gesang eines dritten Chores mit ihnen wechselnd; oder auch im Vereine von mehren Chören die Singstimmen von den Instrumenten umschlossen, anders gefärbte Klänge tragend, auf verschieden gearteten ruhend. In den ersten musikalischen Dramen gewährten Klänge eigenthümlicher Art, der Singstimme bei leidenschaftlich bewegten Stellen vereint, wie Erhöhung des Ausdrucks, so auch einen flüchtig vorübergehenden Reiz des Ohres. Hier finden wir einen Reiz solcher Art über ganze, ausgeführte Tonbilder verbreitet, welche durch ihn ihre besondere Färbung erhalten; und möchte auch jenes Wort solchen Bildern nicht angemessen scheinen, wo die feierlich hallenden Posaunen, wie in der Todtenklage um Absalon, mit dem tiefen Schmerze des gebeugten königlichen Vaters, und heiligen Sängers ertönen, so ist es gewifs doch der bezeichnende Ausdruck für die Anwendung der Instrumente bei den Gesängen aus dem hohen Liede, wo die gleichartigen Klänge der stillen Zinken, der Fagotten, ein lichteres, ein sanfter verhülltes Bild hinzeichnen; oder bei dem frohen Jubel- und Dankliede, wo die melodischen Grundgedanken die es gestalten, neben den männlichen Stimmen, in denen seine Worte ertönen, auch in den gesangähnlichen Lauten des Fagotts in der Tiefe, des Zinken in der Höhe, vernommen werden, während die klaren, melodischen Metalltöne der Trompete durch sie hindringen, oder im Tone des Erzes in sie hineinrufen mit mächtigem Geschmetter.

Dem ersten Theile der *Symphoniae sacrae* zunächst finden wir eine zu Dresden 1631 erschienene sechsstimmige Motette angezeigt: „das ist je gewifslich wahr" u. s. w., welche jedoch in das schon zuvor erwähnte Verzeichnifs der gedruckten, mit fortgehender Zahl auf dem Titelblatte bezeichneten Werke Schützens nicht aufgenommen ist. Der Verfasser dieser Blätter hat sie niemals gesehen, und sie dürfte (weil in jenem Verzeichnisse nicht enthalten) wohl nur ein gelegentlich verfertigtes, von dem Meister nicht weiter beachtetes Tonstück sein. Wichtiger ist der, um 1636 zu Leipzig erschienene, erste Theil der geistlichen Concerten zu einer bis fünf Stimmen, ist er auch nur der Vorläufer des so viel bedeutendern, drei Jahre später (1636) zu Dresden an das Licht getretenen, zweiten. Die Töne, welche der Meister in jenem letzten voll und reich erklingen läfst, schlägt er nur leise, und fast schüchtern, in dem früheren an. Auch ist er dessen sich wohl bewufst gewesen. In der Zuschrift jenes ersten an seinen Gönner, den Appellationsgerichtspräsidenten *Heinrich von Friesen* auf Rötha u. s. w. beklagt er sich zunächst über die, den Künsten so widerwärtigen, gefährlichen Kriegsläufte, und die, auch ihm dadurch erwachsenen Störungen. Allein (fährt er fort), damit die ihm von Gott verliehene Gabe nicht ganz ersitzen bleibe, damit er etwas weniges schaffen und darreichen möge, habe er diese kleinen Concerte aufsetzen, und gleichsam als Vorboten seiner tonkünstlerischen Leistungen herausgeben wollen. Und in der That, es ist nicht zu verkennen, dafs er hier demjenigen, womit sogleich hervorzutreten er durch die damaligen Verhältnisse gehindert war, durch dieses Werklein Bahn habe brechen wollen. Er giebt in ihm vier Gesänge für eine einzelne Stimme, — *in stylo oratorio*, wie er das erste derselben bezeichnet, — elf andre für zwei, verschieden, und gleich gepaarte Stimmen, theils in ähnlichem Style gesetzt, theils mehr für kehlfertige Sänger berechnet; je 4 drei- und vierstimmige Gesänge, und einen fünfstimmigen, dieser letzte, und drei von den zuvorgenannten, figurirte zwar, doch meist einfach gehaltene Choräle. Auf Freunde der Tonkunst verschiedener Art, wir sehen es, nahm er Rücksicht; doch waltet eine Richtung in dem ganzen Werklein entschieden ob, deren gereifte Früchte der spätere, umfangreichere Theil uns entgegenbringt. Deshalb begnügen wir uns auch, den Inhalt jenes ersten nur kurz anzudeuten, und berichten ausführlicher nur über den zweiten. Um aber die in beiden hervortretende Kunstrichtung gerecht zu würdigen, müssen

wir abermals an den Gegensatz des im sechzehnten und dem folgenden Jahrhunderte vorwaltenden Strebens in der Tonkunst erinnern.

Wir haben das spätere „ein, den Ton in das Wort einbildendes" genannt; mit eben so vielem Rechte, vielleicht aus einem noch allgemeineren Gesichtspunkte, können wir es ein sentimentales nennen; denn es ging im Allgemeinen dahin, den eigenthümlichsten, treffendsten Ausdruck für jede Gemüthsbewegung zu finden, um eine verwandte wiederum in den Hörern anklingen zu lassen. Nun hatte man die Kraft erkannt, welche, neben dem Inhalte einer affectvollen Rede, auch in deren Vortrage, in der Betonung einzelner Worte und ganzer Sätze, endlich aber in jenen unbeschreiblichen Lauten der menschlichen Stimme liegt, welche den Äusserungen der Liebe, des Mitleids, Zornes, der verschiedenartigsten Leidenschaften, eine siegreiche Gewalt einräumen über das Gemüth. Der treffendste Ausdruck jener Leidenschaften schien hienach nur in der Einheit des Tones und des Wortes gefunden werden zu können, wie man sie bei den Alten voraussetzte; wobei man freilich stillschweigend dem Worte, als dem bedeutsameren, ohne fremden Schmuck schon Einbildungskraft, Gefühl, Verstand, in Anspruch nehmenden, die höhere Stelle; jenem, dem nur schmückenden, an sich nur einen dunklen, sinnlichen Reiz gewährenden, die niedere anwies, von ihm also forderte, dafs er in dem Worte gänzlich aufgehe, und auf solche Art mit ihm eines werde. So drang man denn auf richtige Betonung, völlige Verständlichkeit des Wortes, als das erste Erfordernifs eines jeden Tonwerkes; mit dem strengen Festhalten dieser Forderungen aber ging zugleich jene Einseitigkeit hervor, welche künstliche Stimmenverflechtung, ja, selbst vielstimmigen Gesang überhaupt, als jener Verständlichkeit hinderlich, unbedingt verwarf. Andere, denen der Gesang als völlig selbständig, als eine eigenthümliche, das tiefste Innere erschliefsende, auch die Bilder der Aufsenwelt wunderbar abspiegelnde Sprache erschien, als ein neues, geheimnifsvolles Wort, dessen Bedeutung das Wort der gewöhnlichen Sprache nur dem Verstande näher zu bringen habe, obgleich es niemals sie vollständig zu künden vermöge, suchten in der zuvor beschriebenen neuen, sentimentalen Richtung, durch Wortmalerei in diesem Sinne, auf andere Weise als bisher das Wort einbildend in den Ton, das Höchste zu leisten, dessen Darstellung auf diesem Wege nur ihnen möglich erschien. Künstliche Stimmenverflechtung, Vielstimmigkeit überhaupt, war diesen keinesweges ein Verwerfliches, oft vielmehr eben das beste, kräftigste Darstellungsmittel, dasjenige, wodurch das von ihnen innerlich Geschaute erst Gestalt empfangen könne und Leben. Wie einerseits *Caccini, Peri*, die ersten Schöpfer des musikalischen Drama, wie mit ihnen auch der sonst vielseitigere *Monteverde;* gegentheils aber *Luca Marenzio*, der Fürst von *Venosa* gewirkt, durch ihre Schöpfungen die Bewunderung ihrer Zeitgenossen gewonnen, haben wir darzulegen uns bemüht. Wollten wir nun das Verhältnifs unseres *Schütz* zu diesen besonderen Richtungen des neuen tonkünstlerischen Strebens näher bestimmen, dem wir ihn im Allgemeinen zugethan gefunden haben, so würden wir sagen, dafs in seinen bisher besprochenen Werken die zuletzt beschriebene die vorherrschende sei, in dem gegenwärtig vorliegenden aber das Streben vorwalte, beide mit einander auszugleichen, zu versöhnen. Es sind meist Schriftworte, die er in dem zweiten Theile seiner geistlichen Concerten behandelt hat, Stellen aus den Evangelien, den apostolischen Briefen, den Psalmen; ein Kranz zuweilen, den er aus mehren solcher auf einander bezüglichen heiligen Worte gewunden hat, und der die besonders kräftigen Anfangsworte eines Psalms an der Spitze trägt; gewöhnlich für blofse Singstimmen und die begleitende Orgel gesetzt, kurze, hin und wieder vorkommende Einleitungssymphonieen ausgenommen, bei denen aber die Art der anzuwendenden Instrumente nicht angezeigt ist. Durchgehends herrscht das Streben vor, der Anforderung sinn- und

sprachgemäfser Betonung des Wortes, seiner völligen Einheit mit dem Tone, bei welcher keines untergeordnet erscheine, zu genügen; durch Stellung, Wiederholung, Heben und Senken des Tones, ihm besonderen Nachdruck zu geben; auf solche Weise jedoch, dafs auch ein bestimmt gestaltetes Tonbild erscheine, dafs kunstgemäfse Ausführung es von verschiedenen Seiten zeige, als solches erst völlig erkennen lasse. Für eine Behandlung dieser Art waren allerdings die gewählten Kraftsprüche aus der heiligen Schrift ganz besonders geeignet: „Herr, wenn ich dich nur habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden. — Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?— Warum betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? — Ich beuge meine Kniee vor dem Vater unsers Herrn Jesu Christi, welcher ein rechter Vater ist über alles, was auf Erden Kinder heifset. — Ich bin die Auferstehung und das Leben u. s. w." Wir dürfen behaupten, Schütz habe in diesem Werke als Tonkünstler in ächt evangelischem Sinne sich gezeigt; als Verkündiger des Wortes, das er durch seine Kunst belebt. Denn Verkündigung des Wortes als eines lebendigen, zum Leben in Liebe, Glauben, Hoffnung erweckenden, bezeichnet das Wesen der evangelischen Kirche, wogegen die katholische mehr als Hüterin jener heiligen Geheimnisse, Spenderin jener Gnadengaben sich darstellt, ohne deren Besitz freilich jede Kirche aufhören würde, eine solche zu sein, welche jedoch allein auf rechtmäfsige Weise zu hegen, wahrhaft zu verehren, würdig zu geniefsen, sie sich rühmt. Alle einzelnen Gesänge dieses Werkes nähern in den Formen der Darstellung sich wiederum den in der Sammlung von 1625 enthaltenen. Kurze, in Verwebung der Stimmen harmonisch entfaltete Sätze wechseln, ineinandergreifend; das Gehaltene, Austönende, das lebendig, rhythmisch Bewegte heben in ihrer Verflechtung durch den Gegensatz einander wechselseitig hervor, doch ist es überall die Kraft, die Bedeutsamkeit des Wortes, durch welche diese Tonbilder erst ihren wahren Gehalt empfangen, nicht ihr Wechsel und ihre Mannigfaltigkeit. Wiederholung des Wortes, Miteinandergehörtwerden des durch den Inhalt auf einander Bezüglichen, eben dasjenige also, was Frühere als sinnzerstörend, dem Verständnisse des Wortes verderblich, ja es völlig aufhebend, gerügt hatten, wird hier zum wirksamsten Mittel seiner Belebung durch den Ton. Aehnliches fanden wir freilich schon in den besten Werken Gabrieli's, nur ist es hier, in den Hervorbringungen seines Schülers, absichtlicher, ernstlicher, durchgängiger erstrebt; nur ruhte dort alles auf der, jedem einzelnen Gesange die Einheit, die Grundstimmung, verleihenden Eigenthümlichkeit des Kirchentones. Hier bewegt es sich innerhalb der neuen, allgemeineren, geschmeidigeren Beziehungen der Töne, welche dem Meister keine Grundformen entgegenbringen, sondern, der mannigfachsten Gestaltung durch seine Hand fähig, diese erst von ihm erwarten. So deutlich, überzeugend, auch jedes einzelne Tonstück dieser Sammlung die eben beschriebene Richtung unseres Meisters an den Tag legt, so möchte doch vor allen die fünfstimmige Behandlung des 12ten Verses in dem 42sten Psalme für die drei gewöhnlichen, tieferen Chorstimmen, und die doppelt besetzte Oberstimme, als musterhaft gelten können. [1]) Prüfen wir das Einzelne dieses Gesanges, so finden wir durch die Betonung der heiligen Worte die freundlich liebreiche Anrede an die betrübte Seele trefflich hervorgehoben, die tröstende Stimme, die in ihr Zeugnifs giebt von der Nähe des Herrn, das theilnehmende Hinneigen zu ihrer Trauer, den zarten Vorwurf über ihre kleinmüthige Unruhe, die zuversichtliche Hinweisung: „harre auf Gott," ja, das Hinzudrängen unter seine schützenden Schwingen; Seiner, der versammeln wollte die Seinigen unter sie, wie eine Henne ihre Küchlein versammelt; wir glauben, der Meister habe nur auf jene zarten Beugungen der Stimme, jene von inniger Bewegung

---

[1]) *S. das Beispiel II. A.* 8.

des Gemüthes zeugenden Laute gelauscht, welche die Worte des liebenden, trostreichen Freundes begleiten, und sie kunstlos den Worten seines Gesanges angepafst. Und doch flicht aus allem diesem ein prachtvolles, klangreiches, feierlich ernstes Tongewebe sich zusammen, durch die klare, übersichtliche Entfaltung seiner einzelnen Theile auch den gelehrteren Freund der Tonkunst befriedigend; und ist es auf der einen Seite der immer tiefer anschwellende Strom der Harmonie, mit welchem zu Anfange wie zu Ende des Ganzen die beginnende, die schliefsende Frage: „Was betrübst du dich, meine Seele?" an das Ohr, in das Gemüth dringt, der uns ergreift, die Macht des Tones also, so ist es viel mehr noch im Verlaufe des Gesanges der ernste, feierliche Nachdruck, mit welchem die Worte „Harre auf Gott" hineindringen in den bewegteren Schritt jener andern „denn ich werde ihm noch danken," der uns die ganze Kraft des Wortes empfinden läfst; jene Kraft, die nicht minder da hervortritt, wo der Schlufs des Verses: „dafs er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist" als bedeutsame Grundlage in der tiefsten Stimme, ernsten, gehaltenen Schrittes, der rascher und bewegter ausgesprochenen ersten Hälfte desselben sich unterbaut, dann in volleren Tönen erklingt, den ganzen, in seinen Anfang zurückkehrenden, und so schliefsenden Gesang krönt. Durch richtige, sprach- und sinngemäfse Betonung (Deklamation) jedes einzelnen Wortes, so wie durch ihre sinnige Verschränkung in dem künstlichen Stimmgewebe, wurde dem Sänger der richtige, der nachdrückliche, der belebte Vortrag ungemein erleichtert, und wie sehr dadurch Schütz auf seine Zeitgenossen eingewirkt, lernen wir durch seinen Neffen *Heinrich Albert*, welcher, Italiens Einwirkung auf deutsche Tonmeister gedenkend, in der Vorrede des sechsten Theiles seiner deutschen Arien auch von seinem hochverehrten Oheime in folgenden, rühmenden Worten redet: „Was für herrliche und geistreiche Compositiones aus Italien (welches billig die Mutter der edlen Kunst zu nennen) zu uns gelangen, sehe ich oftmals mit höchster Verwunderung an. Was ingleichen bei uns Teutschen der hochberühmte Capellmeister *Schütz*, der seine hohe Wissenschaft auch daher, besonders von dem vortrefflichen *Johann Gabrieli* geholt, für lebhafte, und durchdringende Sachen aufgesetzet, solche machen mich unterweilen so bestürzt und zaghaft, dafs ich mich fast nicht mehr unterwinden mag, einiges Lied oder Melodey aufzusetzen." Dieses (wie es Albert nennt) Lebhafte, Durchdringende der Tonschöpfungen unseres Meisters, war eben die Frucht der, von demselben mit Erfolg erstrebten Einheit des Wortes und des Tones; der Vereinigung der Ansprüche seiner Zeitgenossen, welche jenes in seine alten Rechte eingesetzt wissen wollten, mit dem allseitigen Gebrauche des reichen Schatzes von Kräften, welcher durch die Bemühungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit in Belebung und mannigfacher Verknüpfung der Töne gewonnen worden war. [1]) Hören wir in der vierstimmigen Behandlung der Stelle (Röm. 8. v. 31—34), „ist Gott für uns, wer mag wider uns sein" die Frage: „Wer will verdammen"? [2]) zuversichtlich, glaubensvoll, hineintönen in die Worte: „Christus ist hier, der gestorben ist;" belebt sich der Gesang bei Verkündigung des gröfseren Wunders: „dafs er auch auferstanden ist," wo in den, durch alle Stimmen vorwaltenden Nachahmungen, die eine sich drängt, diese heilbringende Kunde der andern aus dem Munde zu nehmen, bis alle dann, vereint, mit voller Kraft der Harmonie, gemeinsam aussprechen „dafs er zur Rechten Gottes sitzt," in tiefer Beugung, zu volltönendem, gebundenen Gesange einander gesellend, anerkennen: „dafs er uns vertritt;" so wird das heilige Wort durch die Kraft des Tones wunderbar belebt, und wo es scheinen möchte, eines von beiden

---

[1]) *Wegen der fünf, den zwölf letzten unseres Beispiels vorangehenden Tacte vergl. die Bemerkung zu dem Beispiele I. B. 2. im achten Hauptstücke des ersten Theils.* Seite 169. 170. [2]) *S. das Beispiel II. B.* 24.

wolle sich vorzüglich geltend machen, da erinnert uns das bedeutsame Verhältnifs, in welchem das andere sich ihm vereint, dafs keinem hier die Herrschaft unbedingt eingeräumt worden, dafs ein jedes gleich lebhaft, durchdringend, walte. Der dritte bis neunte Vers des 29sten Psalms: „die Stimme des Herrn geht auf den Wassern, der Gott der Ehren donnert, der Herr auf grofsen Wassern; die Stimme des Herrn gehet mit Macht, die Stimme des Herrn gehet herrlich u. s. w.," welche Schütz in dieser Sammlung vierstimmig behandelt hat, haben (wie es kaum anders sein konnte) ihm auch zu malerischem Wortausdrucke Gelegenheit gegeben, in welchem der Ton, was durch das Wort nur angedeutet, der Erinnerung hervorgerufen werden kann, selbständig, gegenwärtig, darzustellen sucht; wo in ihm also das Schöpferische, Gestaltende vorwaltet, jenes (streng genommen) nur bezeichnet, was durch ihn gebildet worden. Allein eben hier hat er dadurch, dafs er bei solchen Anlässen nicht alle Stimmen mit voller Kraft angewendet, dafs er diese für andere, vorzugsweise deklamatorisch zu behandelnde Stellen aufgespart hat, ein gewisses Gleichgewicht herzustellen gesucht; ein Verfahren, das uns die in seinem ganzen Werke vorwaltende Richtung nicht minder kund giebt. In diesem Werke treffen wir auch zum ersten Male bei unserem Meister Stärke und Schwäche des Tones, Schnelligkeit und Langsamkeit der Bewegung, ausdrücklich vorgeschrieben, durch die Worte *submisse*, *fortiter*, *tarde*, *celeriter*, um dem Vortrage einen besonderen Nachdruck zu geben. Nicht etwa, als habe man vor Schütz solche Abschattungen des Vortrages nicht gekannt. In einem Kyrie, in einer zweichörigen Sonate Gabrieli's, fanden wir bereits dergleichen bezeichnet, und Prätorius [1]) sagt ausdrücklich: „Es erfordert solches oftermals die Composition sowohl, (als) der Text und Verstand der Wörter an ihm selbsten, dafs man bisweilen (nicht aber zu oft oder gar zu viel) den Tact bald geschwind, bald wiederumb langsam führe, auch den Chor bald stille und sanft, bald stark und frisch resoniren lasse, wiewohl in solchen und dergleichen Umbwechselungen in Kirchen viel mehr, als vor der Tafel, eine Moderation zu gebrauchen vonnöthen seyn will." — Hier aber ist nicht mehr von solchen, sinngemäfs anzuwendenden, oft ohne Vorschrift schon (wie Prätorius andeutet) von dem verständigen Sänger und Chorführer gebrauchten Mitteln zu Belebung des Vortrages die Rede; der Meister hat hier absichtlich einen von dem Sänger ohne bestimmte Bezeichnung nicht zu errathenden Gegensatz im Sinne gehabt; wie, wenn er in dem kurzen, fugirten Halleluja, das am Ende des zuvor besprochenen: „Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein" steht, dem Schlusse zunächst, abwechselnd Stärke und Schwäche vorschreibt; wenn er gegen den Ausgang seiner Behandlung der eben erwähnten Verse des neun und zwanzigsten Psalms, die Worte: „und in seinem Tempel wird dem Herrn jedermann" — langsam, die folgenden: „Ehre, Ehre sagen" — schnell vorgetragen haben will. Dort ist vielleicht nur seine Absicht gewesen, dafs bei der nothwendigen öfteren Wiederholung desselben Wortes (um mit Prätorius zu reden) „nicht alles in einem *tono* und *sono* hergehe;" hier hat ihm wohl vorgeschwebt, dafs die Rede, je mehr der Affect steige, auf eine, durch das musikalische Maafs nicht genügend auszudrückende Weise, oft eine Beschleunigung erfahre, dafs bei einer Stelle solcher Art es noch einer besonderen Erinnerung für den Sänger bedürfe, damit er sich nicht an die durch das wechselnde Maafs gegebenen Verhältnisse allein halte; wie denn an dem besprochenen Orte zuerst der $\frac{4}{4}$, nachmals der $\frac{3}{1}$ Tact sich vorgeschrieben findet. Doch ist Schütz eben an dieser letzten Stelle von einem gewissen (dafs wir so sagen) rednerischen Streben nach Wirkung nicht völlig freizusprechen, einem Streben, das, wie es den Künstler von seinem Werke ab, und zu dessen Hörer

[1]) *Syntagm. mus. III. pag.* 132.

oder Beschauer hinwendet, ihn oft die innere Bedeutung seiner Aufgabe vergessen macht, und das wir in jener bildungskräftigen, das Neue in raschem Fortschritte erzeugenden Zeit, als ihre Rückseite erwachen sehen, neben jener kühlen Kunstliebhaberei, welche nur in dem Wechsel des Neuesten ihr dürftiges Ergötzen sucht. — Noch eines merkwürdigen Beispieles von dem Bestreben unseres Meisters, deklamatorische und musikalische Behandlung (so bezeichnen wir das vorher Auseinandergesetzte mit kurzen Worten) in Einklang zu bringen, gedenken wir hier am Schlusse unserer Betrachtung des vorliegenden Werkes. Es ist die Composition des Evangeliums am Tage der Verkündigung Mariä; [1]) das Gespräch des verkündigenden Engels und der Jungfrau, deren verwundernde Frage „welch ein Gruſs ist das? zu Anfange öfter in dessen Worte mit hineintönt, um die erzählenden, verbindenden Schriftworte, (Lucä I., V. 29- 30.) die auch in der Folge weggelassen sind, (V. 34. 35. 38. zu Anfang) durch lebendige Darstellung zu ersetzen; ein Gespräch, das mit einem fünfstimmigen, die gläubig ergebenen Worte der Jungfrau wiederholenden Chore schlieſst: Siehe ich bin des Herrn Magd, mir geschehe wie du gesaget hast.“ Die Behandlung ist völlig deklamatorisch, die Begleitung beschränkt sich auf die Orgel. Es soll uns aber nicht eine gewöhnliche Begebenheit als eine gegenwärtige dargestellt werden, sondern eine feierliche, geheimniſsvolle Handlung; darum ist das Gespräch durch den absichtlich gewählten $\frac{3}{1}$ Tact, durch den die Singstimme oft nachahmenden, oft ihre Motive zuvor andeutenden Baſs, auch zu einem rhythmisch bewegten Gesange gestaltet. Und wie die Kirche in dem Chore zu Ende des Ganzen, durch Wiederholung der letzten Worte der Jungfrau, auch sich, und ihr Wollen und Thun, dem Willen des Herrn hingiebt, wie ein bedeutsamer Schluſs das Ganze auf solche Weise krönt, so ist es auch durch ein fünfstimmiges, Anklänge des Folgenden zeigendes Vorspiel eingeleitet. Was bei ähnlichem Anlasse die frühere Zeit durch Wechselchöre darzustellen bestrebt war, das wird uns hier im Gesange einzelner, die Personen der heiligen Schrift vertretender Stimmen entgegengebracht; so jedoch, daſs die Stimme der Kirche, die der Chor vertritt, (und auf das Bedeutungsvollste in jenen älteren heiligen Gesängen vertrat) deshalb nicht verstummt, die Kraft der Harmonie nicht verloren geht. Behandlungen anderer Evangelien in gleichem Sinne, wenn auch (der jedesmal vorliegenden Aufgabe gemäſs) auf verschiedene Weise, werden uns künftig wiederum zurückleiten auf die schon früher betrachteten Anfänge des Oratoriums, und was wir von der uns unbekannt gebliebenen „Geschichte der Auferstehung des Herrn” (einem der früheren Werke unseres Meisters) zuvor angedeutet haben, rechtfertigen.

Acht Jahre nach dem zweiten Theile der geistlichen Concerten, um das Jahr 1647, erschien zu Dresden der zweite Theil von Schützens *symphoniae sacrae*, des Meisters zehntes Werk. Dieser lange Zwischenraum darf uns nicht Wunder nehmen, wenn wir erwägen, an wie verschiedenen Orten Schütz seit dem Jahre 1628 sich aufgehalten hatte, wie mannigfaltig überall seine Thätigkeit in Anspruch genommen worden war, wie wechselnden Schicksalen sein Vaterland in dieser Zeit unterworfen gewesen, welche jeden Aufschwung der Kunst, am meisten aber jeden freien Verkehr mit Erzeugnissen des Geistes hemmen muſsten; so, daſs nicht in gleichem Maaſse rasch, als vielleicht entstanden, auch seine Werke durch den Druck öffentlich werden konnten. In den Jahren 1628 und 1629 hatte er Italien zum zweitenmale bereis't; eine Frucht seines dortigen Aufenthalts war der erste Theil des zu Anfang genannten Werkes gewesen. Kaum zurückgekehrt, fand er sein Vaterland als Kriegsschauplatz wieder; im Jahre 1631 das Meiſsnische von Tillyschen Kriegsvölkern nach Magdeburg's Erstürmung überschwemmt, erst nach der

---

[1]) *S. das Beispiel II. B.* 25.

entscheidenden Schlacht bei Leipzig wiederum von ihnen gesäubert; im folgenden Jahre durch Wallen stein heimgesucht, und der mörderischen Doppelschlacht bei Lützen, ganz in der Nähe der früheren Entscheidung, erst seine Rettung verdankend. Nicht ungern mochte er daher um das Jahr 1634, nach eingeholter Erlaubnifs des Churfürsten, seines Herrn, dem Rufe Christians IV. von Dänemark folgen, ihm eine Hofcapelle zu bilden, und deren Leitung eine Weile zu übernehmen. Während dieser Zeit einer ruhigeren Beschäftigung mit seiner Kunst werden seine nächst erschienenen Werke gereift sein; der um 1636 zu Leipzig verlegte erste Theil der geistlichen Concerten, und eine, unter der Aufschrift: „Musikalische Exequien," in demselben Jahre zu Dresden herausgegebene Sammlung, das siebente und achte seinerWerke. Bald nach seiner Rückkehr jedoch, nachdem durch den Prager Frieden (1635) Chursachsen sich von der Sache der Protestanten wiederum losgesagt hatte, fiel es der Rache der Schweden anheim, die es in den Jahren 1636, 1637 auf das strengste heimsuchten. Dem friedlichen Künstler war unter diesen Umständen abermals die Aufforderung eines fremden Fürsten willkommen, Herzogs Georg von Braunschweig Lüneburg, zu welchem er sich um 1638 begab, und dort wahrscheinlich, bei günstiger Mufse, von äufseren Störungen fern, den zuvor ausführlich besprochenen, zweiten Theil seiner geistlichen Concerten vollendete, der im folgenden Jahre, und wohl unter seinen Augen, zu Dresden erschien. Allein immer konnte er den in der Fremde überall gesuchten Frieden in seiner Heimath noch nicht wiederfinden, welche einmal dazu bestimmt schien, fast allezeit an derselben Stelle, der Schauplatz blutiger Entscheidungen zu sein. So verliefs er sie abermals, einem Rufe seines alten Gönners, Christians IV., nachzukommen, bereits um 1642; und da im folgenden Jahre, am 18. October, die Vermählung Friedrichs, Prinzen von Dänemark, (später, nach dem Ableben seines älteren Bruders Christian, Königs Friedrichs III.,) mit Sophie Amalie, Tochter Herzogs Georg von Braunschweig Lüneburg statt fand, um 1644 aber Chursachsen durch erneuerte Einfälle der Schweden belästigt und verheert wurde, so ist es wohl wahrscheinlich, dafs er — worüber wir nichts aufgezeichnet finden — diese ganze Zeit hindurch abwesend blieb, und erst später, etwa 1645, nach Dresden zurückkehrte. Dafs in der Heimath er alles in der traurigsten Lage wiederfand, kann uns nicht Wunder nehmen. Durfte schon um 1623 Herrmann Schein bei der Herausgabe seines „Israelis Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlein altes und neues Testaments" über die Rückwirkung des Krieges sich bitter beschweren, zu einer Zeit, wo Chursachsen noch unangetastet geblieben, wo unmittelbar zuvor Böhmen, dann der südöstliche Theil Deutschlands der Geifsel des Krieges, welcher endlich dem Süden sich zugewendet, vorzüglich unterlegen war; durfte er die durch ihn herbeigeführte „unerhörte, unmenschliche Theurung" beklagen, „bei welcher gewifslich, nebenst der wahren Pietät, alle freien Künste, und also auch die edle, jederzeit hochberühmte, und zuvörderst zu des Allmächtigen Ehren servirende Musik fast ganz desert sich befänden;" durfte er sein Werk „einen Versuch" nennen, „damit solche der Zeiten Iniquität es nicht so weit bringen möchte, dafs des lieben Gottes Ehre ganz und gar geschwiegen, und dem Teuffel und seinen Gliedmaafsen alleine gepfiffen werden möge;" so können wir, nachdem Chursachsen späterhin die Anwesenheit beider kriegführenden Partheien gleich bitter hatte empfinden, nicht allein die Rückwirkung, sondern alle Schrecken des verderblichsten Krieges unmittelbar und wiederholt hatte erfahren müssen, den viel milderen Worten unseres Schütz wohl glauben, wenn er in der Vorrede des eben vorliegenden Werkes jene Zeit „eine erbärmliche, in seinem lieben Vaterlande noch immerfort anhaltende" nennt, „welche der Musik nicht weniger als sonst anderen freien Künsten widrig sey," und uns nicht wundern, dafs er durch so lange Zeit mit keinem neuen Werke seit 1639 auftreten mochte. Es ist jedoch das eben besprochene, obgleich erst so spät erschienen,

ohne allen Zweifel die Frucht einer, durch jene ganze Zeit von 1629 bis gegen 1647 in bestimmter Richtung fortgesetzten Thätigkeit. Da es nun, der inneren Beschaffenheit dieser Sammlung willen, nicht unwichtig ist, die Zeit ihrer Entstehung, und namentlich ihrer Vollendung, näher zu erforschen, und ihre nähere Betrachtung, ihr daraus hervorgehendes Verhältnifs zu anderen Werken unseres Meisters, uns davon die Überzeugung geben wird; so möge uns vergönnt sein, eine gedrängte Untersuchung darüber, gegründet auf eigene, wörtliche Andeutungen unseres Meisters, und auf innere Kennzeichen der in unserer Sammlung enthaltenen Werke, hier annoch anzuschliefsen.

Den ersten Plan zu diesem zweiten Theile einer, achtzehn Jahre zuvor in Venedig herausgegebenen Sammlung, hat Schütz ohne Zweifel bald nach dem Erscheinen des ersten Theiles gefafst. Wir schliefsen es mit Recht aus dem Eingange seiner Vorrede zu demselben. Nachdem er uns dort berichtet, dafs bei seiner zweiten Reise nach Italien um das Jahr 1629 „er auf die dazumahl daselbst angetroffene, gebräuchliche musikalische Art, ein lateinisches Werklein von einer, zweien, oder drei Vocalstimmen, sammt zugeordneten zweien Violinen, oder dergleichen Instrumenten, nach dem von Gott ihm verliehenen geringen Talente in weniger Zeit aufgesetzt und unter dem Titel *symphoniae sacrae* zu Venedig habe drucken lassen" fährt er fort: „Dieweil mir dann von denen, eines Theils nacher Deutschland abgeführten und den Musicis darinnen zu Theil gewordenen Exemplarien ein solch Urtheil zu Ohren kam, wie es von ihnen in gutem Werthe gehalten, auch an etlichen fürnehmen Orten, mit deutschen Texten anstatt des lateinischen ganz hindurch unterleget, fleifsig musiciret würde, als liefse ich mir dieses eine besondere Anreizung seyn, dergleichen Werklein auch in unserer deutschen Muttersprache zu versuchen, und habe ich demnach, nach unterstandenem Anfange, dasselbige neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zugegen ist) mit göttlicher Hülfe endlich verfertigt." — Nun erfahren wir aus dem Verlaufe dieser Vorrede, dafs er dieses „allbereit seit etlichen Jahren (vor seiner Herausgabe um 1647) von ihm verfertigte Werklein dem Durchlauchtigsten, Grofsmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn (dem um 1647 verstorbenen) Christian (V.) zu Dänemark, Norwegen, der Gothen und Wenden Prinzen, nur mit der Feder abgeschrieben u. s. w.," übergeben habe, und es entsteht dabei die Frage, ob dieses bei seiner ersten Anwesenheit zu Dänemark (1634) oder seiner zweiten (1643) bei der Vermählung Friedrichs, nachmals dritten dänischen Königs dieses Namens, geschehen sei? Dabei setzen wir (wie sich von selbst versteht) allezeit voraus, dafs dieses Werk schon damals, wie wir es jetzt im Drucke besitzen, vollendet gewesen sei. Denn in der Vorrede der gedruckten Ausgabe sagt er späterhin, nicht etwa, dafs er es nachmals erweitert und vermehrt habe, sondern er drückt sich darüber folgendergestalt aus: „Als ich hierauf erfahren, wie viele Stücke solcher meiner Composition (wie es denn zu geschehen pfleget) unfleifsig und mangelhaft abgeschrieben, und fürnehmen Musicis auch in die Hände gerathen wären, bin ich veranlafst worden, dasselbige wiederumb zur Hand zu nehmen, und nach gehaltener fleifsigen Revision denenjenigen, so Beliebung hieran suchen möchten, durch den öffentlichen Druck hiebei mitzutheilen." — Nun glauben wir, die Vollendung und erste Übergabe an den hohen Gönner des Meisters um das Jahr 1643 setzen zu müssen, und zwar aus folgenden Gründen. Der Bau der meisten, in der besprochenen Sammlung enthaltenen Tonwerke, zeigt ein genaues Studium der Werke *Monteverde's*, und absichtliches Anschliefsen an dieselben. Dafs ein Madrigal dieses Meisters für zwei Tenorstimmen *(armato il cuor etc.)* darin nachgeahmt ist, — wie gegen den Schlufs der Vorrede Schütz selber eingesteht, „damit niemand seine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehe, da er nicht geflifsen sey, mit frembden Federn dieselbe zu schmücken" — würde an sich für die spätere Vollendung noch nicht entscheidend sein. Denn eben

dieses Madrigal war bereits um 1632 zu Venedig abgedruckt, in einer bei Bartholomäus Magni unter dem Titel „*scherzi musicali*" erschienenen Sammlung; Schütz konnte also schon bei seiner ersten Anwesenheit in Dänemark (um 1634) damit bekannt sein. Auch nicht die Nachahmung Monteverde's im Allgemeinen. Schon um 1609, als Schütz zum erstenmale Venedig betrat, um unter Johannes Gabrieli zu studiren, war Monteverde in Italien hochberühmt; um die Zeit seiner zweiten Reise (im Jahre 1629) wo er in der ausdrücklichen Absicht zurückkehrte, die damals neu aufgekommene Compositionsweise kennen zu lernen, fand er Monteverde, eines der Häupter der neuen Richtung, als Sängermeister an der S. Marcuskirche wieder; vielgefeiert in Venedig, bedeutende Werke von ihm, theils durch den Druck, theils durch öffentliche Aufführungen, allgemeiner verbreitet; durch diese, durch des Meisters persönlichen Umgang, hatte er alle Gelegenheit, dessen ganzen Werth kennen zu lernen. Denn einem Schüler Gabrieli's, der schon vor Jahren, und eben zu Venedig, durch Herausgabe geschätzter Werke sich allgemeine Achtung erworben, durfte Monteverde persönliche Annäherung kaum versagen; zu mannigfacher Einwirkung auf Streben und Bilden unseres Meisters war also frühe schon Veranlassung gegeben. Allein die besondere Weise, wie Schütz in diesem zweiten Theile, der Art und Kunst Monteverde's sich anschliefst; die offenbare Beziehung auf dieses Meisters achtes Buch seiner Madrigale, (*madrigali guerrieri ed amorosi*), das erst um 1637 erschienen war, und bei Schützens fortwährendem Hin- und Herreisen kaum vor 1639, oder gar erst dem folgenden Jahre, in seinen Händen sein konnte: alles dieses deutet uns auf spätere Vollendung dieses zweiten Theiles, und erklärt uns zugleich (wenn wir dabei sowohl auf seine Absicht bei dessen Ausarbeitung, als auf seine äufsere Lage achten) wie bei seiner kräftig vorschreitenden, künstlerischen Entwickelung, von der sonst jedes spätere Werk in Vergleich mit vorangegangenen deutliches Zeugnifs ablegt, eben diese Sammlung, gegen deren ersten Theil gehalten, einen Rückschritt wahrnehmen lassen könne. Durch die neue tonkünstlerische Richtung fanden wir zuvor, im Verhältnisse zu der älteren, die hervortretende Ausbildung des Einzelnen bedingt, seine zunehmende innere Beschlossenheit und Abgrenzung, sein gewissermaassen architektonisches Verhältniss zu dem Ganzen; und wir durften dem ersten Theile der jetzt besprochenen *symphoniae sacrae* nachrühmen, dafs in Behandlung der aus jenen Bedingungen hervorgegangenen, neuen Formen, Schütz gegen Monteverde als vorgeschritten zu bezeichnen sei. Denn uns erschienen jene neuen Formen bei diesem letzten mehr als äufserlicher Schmuck, als aufgetragene Zierde, wogegen sie bei Schütz mehr aus den inneren Bedingungen seiner Aufgaben lebendig hervorgewachsen sich zeigten. Nun vermissen wir, wenn auch nicht völlig, doch in solchem Maafse jenen inneren Zusammenhang in dem vorliegenden zweiten Theile, dafs unser Ausspruch zu Gunsten Schützens nicht ferner Anwendung finden kann, vielmehr eingestanden werden mufs, dafs er Schmuck und Zierlichkeit in gleichem Sinne mit seinem Vorbilde vorzüglich erstrebt habe. Dafs es sich so verhält, findet durch seine ausdrücklich vorgetragene Absicht bei Ausarbeitung dieses späteren Theiles, und seine äufsere Lage, hinlängliche Erklärung. Der erste Theil war in Venedig entstanden, ein Erzeugnifs frischen Einwirkens einer neuen Kunsterscheinung auf ihn; frischer vielleicht, weil es die erste lebendige Anregung war nach einer Zeit der Trauer und Niedergeschlagenheit, weil es dem Wiedererwachen des Bewufstseins eigenthümlichen, künstlerischen Vermögens sich gesellte. In deutschem Sinne ergreift er dort die Formen, die er in der Fremde gefunden; er kann fröhlich, ohne Rücksicht auf äufsere Hindernisse arbeiten, da er überzeugt ist, Kräfte um sich zu haben, durch deren Zusammenwirken seine Schöpfung ihm, und seinen Mitlebenden, sinngemäfs vor das Ohr und Gemüth gebracht werden wird. Es kommt ihm zu Ohren, dafs man sein neues Werk auch in Deutschland hochhalte, es mit deutschen

Texten unterlegt, fleifsig musicire; er fühlt sich berufen, seinen Landsleuten ein ähnliches unmittelbar anzueignen, beginnt vielleicht schon vor seiner Rückkehr dessen Ausarbeitung. Nun ist er zurückgekehrt, aber aus dem Frieden des Auslandes zu Jammer und Verworrenheit in der Heimath; selbst die Art, wie man seine neuesten Tonstücke darstellt, kann ihm nicht gefallen, er mufs wahrnehmen (so ungern er die Wahrheit bekennen will,) „dafs jener italienischen, und auf deren Art gerichteten Composition, nebenst der gebührlichen Mensur über die darinnen eingeführten schwartzen Noten, die Deutschen diesseits zum guten Theile, und soviel derer hiebei nicht erzogen, sich weder recht fügen, noch sie ihnen gebührlich abgehen wolle; dafs auch wohl an solchen Orten, da man eine gute Musik zu haben sich bedünken lasse, dergleichen aufgesetzte Sachen oftmals so übel angebracht, zerlästert, und gleichsam geradebrecht worden seyen, dafs sie einem verständigen Gehöre nichts anders als Ekel und Verdrufs, ja, auch dem *Autori* selbsten, und der löblichen deutschen Nation, als wäre dieselbige zu der edlen Musik-Kunst so gar ungeschickt, eine gantz ungerechte Verkleinerung erwecken müssen (wie es denn gewifslich an solcher Beschuldigung bei etlichen Ausländischen nicht ermangle.)" Er sieht sich also genöthigt, sein Bestreben dahin zu richten, seine Landsleute mit dem äufserlich Bezeichnenden dieser „neuen, welschen Manier" näher bekannt zu machen; und gleich erklärlich ist hienach, sowohl sein Anschliefsen an Monteverde, bei welchem dieselbe in äufserer Vollendung vielleicht am entschiedensten hervortritt, als jener Mangel an der früheren Begeisterung, welche da, wo der Hervorbringende einem äufseren Zwecke nachgeht, nothwendig gedämpft werden mufs. Sehr glaub'ich ist es nun auch (und beruht zum Theil schon auf dem eigenen Geständnisse des Meisters,) dafs dieses Werk neben anderer, aus innerem Drange ihm näher liegender Arbeit, deren Erzeugnisse wir nur so eben vorher betrachtet haben, im Verlaufe mehrer Jahre erst zur Vollendung gekommen, dafs ein genaues Studium der bis dahin erschienenen Werke Monteverde's ihm allezeit zur Seite gegangen sei, dafs endlich das damals neueste derselben, das früher ausführlich besprochene achte Buch seiner Madrigale, und zumal dessen bedenkliche Vorrede über das Mäfsige, Weiche, und Erregte in dem Ausdrucke der Tonkunst, ihn besonders angezogen, und für eine Weile eben diesem Meister ganz gewonnen habe. Dadurch aber entstand bei ihm eine neue, von der früheren, um so viel frischeren, freilich sehr verschiedene Begeisterung für die neue italienische Manier, von der sein neues Vorbild, — „der scharfsinnige Herr Claudio Monteverde," wie er ihn nennt, — an dem angegebenen Orte ja ausdrücklich behauptet hatte, „dafs dadurch die Musik nunmehr zu ihrer endlichen Vollkommenheit gelangt sey." Um defswillen nun konnte vor dem Jahre 1640 der zweite Theil der *Symphoniae sacrae* schwerlich beendet worden sein, da, wie schon gesagt, erst um 1638 das achte Buch der Madrigale Monteverde's erschienen war; er ist also auch erst um 1643 dem bald darauf (1647) verstorbenen ältesten Sohne Christians IV. bei des Meisters zweiter Anwesenheit in Dänemark überreicht worden, und durfte schon defshalb für das angemessenste Geschenk gelten, weil die von Schütz eingerichtete dänische Hofkapelle nun daran zu jener Vollkommenheit sich heranbilden konnte, die er selber in der neuen italienischen Manier und ihrem Haupte, Monteverde (damals wenigstens noch) erreicht glaubte in der Tonkunst. Noch bei der um vier Jahre späteren Herausgabe hält er es für unumgänglich, zum öfteren auf die Eigenheiten dieser Manier hinzuweisen. Nachdem er gegen das Ende seiner Vorrede zuerst „die verständigen, in guten Schulen auferzogenen Musici (denen nächst Gottes Ehre allein zu gefallen gegenwärtige wenige Exemplaria an das Tageslicht herfürkommen)" gebeten hat, „dafs sie seine hier angewendete Mühe vermerken, auch die eingeführte Manier ihnen nicht allerdings werden mifsfallen lassen," fährt er fort: „also ist an die andern, bevorab aber diejenigen, welchen der rechtmäfsige Tact

über vorgedachte heutige Musik und die schwarzen Noten, sowohl auch der stäte, ausgedehnte musikalische Strich auf der Violin, bei uns Deutschen nicht bekannt noch in Uebung ist (und dennoch sich hieraus hören zu lassen Lust haben möchten) mein freundliches Bitten, sie wollen, ehe, und bevorab sie sich unterstehen, eines oder das andere dieser Stücken öffentlich zu gebrauchen, sich nicht schämen, deswegen zuvor eines Unterrichts bei solcher Manier Erfahrenen zu erholen, auch an der Privatübung keinen Verdrufs zu schöpfen, damit im widrigen nicht etwa ihnen, und dem *autori* selbsten, wider seine Schuld, vor gehörigen Dank ein unverhoffter Spott zuwachsen möge." — Weniges haben wir nun noch über das Einzelne des schon so lange besprochenen Werkes beizufügen. In vielen Tonstücken desselben finden wir bestimmte Anklänge aus Monteverde's Vesper der heiligen Jungfrau (Venedig 1610); daneben aber freilich auch jene Willkührlichkeit in dem Verhältnisse der Ausführung zu der Aufgabe, das wir in diesem Werke fast durchhin dem Streben nach Mannigfaltigkeit und einer gewissen äufserlichen Übereinstimmung der einzelnen Theile des Ganzen aufgeopfert fanden. So in dem einstimmigen, durch zwei Instrumente und Bafs begleiteten deutschen Magnificat: „Meine Seele erhebet den Herrn.“ Die vier ersten Verse werden durch zwei Geigen begleitet, der fünfte (und seine Barmherzigkeit währet für und für u. s. w.) durch zwei Posaunen; zwei Trompeten schliefsen dem sechsten sich an (er übet Gewalt mit seinem Arm), zwei Flöten dem siebenten und achten, nicht ganz angemessen den Worten: „er stöfset die Gewaltigen vom Stuhl.“ Die beiden Geigen kehren wieder zu dem Verse: „er gedenket der Barmherzigkeit,“ und der Rest wird durch zwei stille Zinken (*cornettini*) begleitet. Auffallend erinnert dieser Wechsel der Begleitung an Monteverde's Magnificat in der gedachten Vesper, zumal an den Vers „*quia fecit*.“ Dafs unser deutscher Meister melodischer Zierlichkeit, und jenem sinnlichen Reize, der aus dem Wechsel verschieden gefärbter Klänge hervorgeht, im Ganzen hier vorzüglich nachgestrebt habe, liegt am Tage. Dafs er aber auch mehr dahin getrachtet, anziehend und gefällig zu sein, während er belehre, als den Geist der von ihm behandelten Worte in seiner vollen Bedeutung zu entfalten, geht aus der Art hervor wie die Worte „und lässet die Reichen leer" betont sind. Er hat auf ihnen, in einer modernen, zierlichen Tonfigur, ein doppeltes, immer leiser verhallendes Echo angebracht; ein Spiel, woran seine Zeitgenossen mit besonderer Vorliebe sich ergötzten, das aber der Würde heiliger Schriftworte völlig zuwider, und höchstens da erträglich ist, wo es an seiner Stelle eingeführt wird; etwa wie bei Monteverde in dem Motetto „***Audi coelum verba mea***," wo nämlich das Echo als eine weissagende Stimme die letzten Sylben der Rede eines Fragenden aufnimmt, und sie zu Anworten gestaltet. Die Eigenthümlichkeit der Kirchentöne findet sich hier in völligem Verlöschen; Schlufsfälle in der Singstimme, die ihnen (der am längsten anklingenden phrygischen Tonart zumal) angehören würden, sind durch den Gang der Begleitung an vielen Orten wiederum ausgelöscht, und vielleicht absichtlich unkennbar gemacht. Zwar endet das Ganze durch einen halben Schlufs in der unmittelbaren Folge des weichen Dreiklangs von *a*, des harten von *e*; und es würde deshalb an das Phrygische erinnern, wäre sonst nur irgend das Wesen dieser Tonart bewahrt. So aber zeigt der Verlauf des Gesanges viele vorangehende volle Schlüsse in *e*, durch Anwendung von *dis*, bei welchen sogar der weiche Dreiklang auf dem Schlufstone durch das über den Bafs gesetzte *b* ausdrücklich vorgeschrieben ist, unser *e-moll* also unbezweifelt vorwaltet. Gabrieli hatte bei einem halben Schlusse in *e* allerdings auch schon den weichen Dreiklang dieses Tones vorgeschrieben, allein eines ganz besonderen, die Eigenthümlichkeit der Tonart nicht zerstörenden, ja, sie erst recht hervorhebenden Ausdrucks willen, in jener früher besprochenen Stelle „Herr, wie lange" (***Domine usque quo***) seines vortrefflichen siebenstimmigen „***Ego dixi, miserere mei;***" hier bei seinem Schüler, ist eine

ähnliche, künstlerische Absicht keineswegs wahrzunehmen, und nur allmähliges, wohl unbewufstes Verdrängen des Alten durch das Neue vorhanden. — Ganz ähnlich als das Magnificat ist der für eine einzelne Bafsstimme gesetzte Lobgesang Simeons behandelt (Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren), und was von beiden gilt, findet dem Wesentlichen nach auf die zwei- und dreistimmigen Gesänge des Werkes ebenfalls Anwendung; über drei Singstimmen und zwei begleitende Instrumente geht Schütz in demselben nicht hinaus. — Das von ihm umgebildete Madrigal Monteverde's „*Armato il cuor*," dem nunmehr die Worte des Psalms „Es stehe Gott auf" zugetheilt sind, hat zwar den Vorzug mannigfacher Rhythmisirung, (die an Monteverde's neu belebtes pyrrhychisches Maafs erinnert,) und eines lebhaften Vortrages, doch nirgend die Eigenthümlichkeit eines geistlichen Gesanges, die ihm auch kaum eigen werden konnte, da es in dem bewegenden Grundgedanken und der ganzen Behandlung einem Liebesliede und einem Tanze sich anschliefst. So ist nun auch bei dem allmähligen Erlöschen der alten Grundformen der Modulation ein unsicheres Herumgreifen in derselben hier vorherrschend, ein Gebrechen, durch das hin und wieder auch auf die Stimmführung eingewirkt wird, welche mehr als sonst, hier an unwohlthätigen Reibungen krankt. — —

Die einseitige Richtung des eben betrachteten Werkes mochte wohl nicht ohne eben so beschränkende Einwirkung auf die Zeitgenossen des Meisters geblieben sein. Zu einer Zeit allgemeiner, geistiger Erschlaffung nach vieljährigem, verderblichen Kriege, wo alles, der langentbehrten Ruhe begehrend, weniger nach Erhebung der Seele, mehr nach trägem Genusse sich sehnte, konnte das Neue, das Gefällige, das Sonderbare, leicht als höchster Zweck der Kunst erscheinen, und diese darüber zu Grunde gehen, wenn ernste und strenge Schule vernachlässigt wurde, wenn man den hohen Werth kunstgerechter, und dabei geistreicher Werke, meisterhafter Lösung schwieriger Aufgaben verkannte. Hatte unser Meister die italienische Tonkunst ihrer neuen, glänzenden, dem Ohre durch steten Wechsel schmeichelnden Erfindungen halber seinen Zeitgenossen als Muster hingestellt, und durch sein eben beschriebenes Werk diese Vorzüge seinem Vaterlande anzueignen, es dafür empfänglich, dazu geschickt zu machen gestrebt; so sollte es doch nicht glauben, dafs darin die ganze Tonkunst bestehe, noch, dafs man in Italien so urtheile. Einem traurigen Verfalle der Kunst, wie solcher Mifsverstand in solcher Zeit ihn leicht herbeiführen konnte, mufste vorgebeugt werden. Dafs dieses seine Absicht gewesen sei bei der Herausgabe seines nächsten Werkes (1648): „*musicalia ad chorum sacrum*" bezeugt deutlich dessen Inhalt, und sein Vorwort zu demselben. Von Italien aus (sagt er) sei es üblich geworden, über einen fortgehenden Bafs (*bassus continuus*) mehrstimmige Gesänge zu setzen, und diese Art des Satzes sei zu grofser Beliebtheit gelangt. Er wolle sie auch nicht tadeln, doch Niemand (meine er) werde jemals ein recht tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht zuvor, ohne jenes Hülfsmittel eines fortgehenden Basses, in künstlichen und schwierigen contrapunktischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe. Sei ein Tonkünstler nicht der Erfordernisse eines kunstmäfsigen Satzes ganz Meister geworden, so helfe ihm alle Erfahrenheit nichts, ja, wenn auch ungelehrten Ohren seine Leistungen „gleichsam als himmlische Harmonie fürkämen", so würden sie doch nicht bestehen, und nicht viel höher „als einer tauben Nufs werth geschätzt werden können." Nun sei es seine Absicht, angehende, zumahl deutsche Componisten, durch das vorliegende Werklein anzufrischen, dafs „ehe sie zu dem concertirenden Stylo schreiten, sie vorhin diese harte Nufs (als worin der rechte Kern und das wahre Fundament eines guten Contrapunktisten zu suchen sei) aufbeifsen, und darin ihre erste Probe ablegen möchten." So sei es früher zu seiner Zeit in Italien gehalten worden: jeder „Anfahende" habe „dergleichen geistliches oder weltliches Werklein ohne den

bassum continuum zuerst recht ausgearbeitet, und also von sich gelassen, wie denn daselbst solche gute Ordnung vermuthlichen noch in Acht genommen werde." Diese Erinnerung sei zu Niemandes Verkleinerung gemeint, sie solle nur zu Aufnahme der Tonkunst, und Vermehrung des Ruhmes deutscher Nation gereichen. Auch wolle der Verfasser weder dieses, noch ein anderes seiner musikalischen Werke als Muster vorstellen. Er gestehe „deren Wenigkeit" selber gern zu, und verweise vielmehr alle und jede „an die, von allen vornehmsten Componisten gleichsam canonisirte italienische, und andere Alte und Neue *classicos autores*" deren fürtreffliche, unvergleichliche Werke einem Jeden, der sich mit Fleiſs in ihnen umsehen möge, als ein helles Licht fürleuchten, und ihn auf den rechten Weg führen würden.

So steht denn Schütz, unmittelbar nachdem er dem damals Neusten, nicht ohne eine gewisse beschränkte Vorliebe, Bahn zu machen gestrebt hat, wieder auf der Seite des Alten, an dem seine Jugend sich genährt und erfreut hatte; vermittelnd, auf lebendige und ersprieſsliche Weise, indem er den stäten, inneren Zusammenhang der Kunstentwicklung festzuhalten, und dem verderblichen Losreiſsen von dem fruchtbaren Boden, der allein ihr gedeihliche Nahrung bieten kann, zu wehren bemüht ist. Muſs uns deshalb eben dieses Werk besonders werth sein, so ist auch die angeführte Stelle aus dessen Vorrede deshalb wichtig, weil wir daraus auf das deutlichste sehen, was man ursprünglich, und lange nachher noch, unter dem sogenannten Generalbasse verstanden habe, und daſs Ludwig Viadana in keinem andern Sinne, als dem zuvor dargelegten, als dessen Erfinder angesehen werden dürfe. Näher auf das Einzelne dieses Werkes einzugehen, finden wir keine Veranlassung. Das Verhältniſs desselben zu dem Bildungsgange des Meisters, zu dessen Zeit und deren Richtung, ist, so hoffen wir, in dem eben Vorangehenden genügend ausgesprochen. Die fünf-, sechs- und siebenstimmigen, begleiteten und unbegleiteten Gesänge die es enthält, gleichen in ihrem Baue denen seines Lehrers, in der Auffassung und dem durch dieselbe bedingten Gebrauche einzelner Kunstmittel stimmen sie meist seinen eignen, geistlichen Gesängen vom Jahre 1625 überein. Sollte es einst möglich werden, dieser Darstellung von dem Zeitalter Johannes Gabrieli's und dessen Schülers, eine ähnliche, bereits begonnene, gegenüberzustellen, deren Mittelpunkt die groſsen deutschen Meister J. S. Bach und Händel sind: so würden wir dann auf Schütz, und seine hier nur schnell vorübergeführten Leistungen zurückgehen müssen. Bibelworte, deren Behandlung wie ein leuchtender Stern aus Händels Messias hervorstrahlt: Tröstet mein Volk — uns ist ein Kind geboren — ich weiſs, daſs mein Erlöser lebt — finden wir hier, fast hundert Jahre früher, sinnig und kunstreich durch Töne belebt; und ist auch kaum zu behaupten, daſs der spätere Meister aus dem früheren geschöpft habe, so würde durch Vergleichung beider bei Lösung übereinstimmender Aufgaben, das Verhältniſs ihrer Zeiten, das hier nicht näher dargestellt werden darf, doch lebendig hervorgehen.

Das nächste der uns durch eigene Anschauung bekannt gewordenen Werke Schützens ist der um 1650 zu Dresden herausgegebene dritte Theil der *symphoniae sacrae:* wir dürfen ihn wohl das bedeutendste nennen. Denn hier erscheint er uns in vollendeter Durchbildung seiner Eigenthümlichkeit; am klarsten liegt hier zu Tage die lebendige Einwirkung der fremden Einflüsse, welche geholfen, sie zu bestimmen und zu gestalten; am leichtesten vermögen wir von hier aus den Zusammenhang seiner künstlerischen Thätigkeit mit den Hervorbringungen unserer Tage zu fassen und zu überschauen. Absichtlich haben wir aus diesem Werke für unsere nähere Betrachtung, neben anderen Gesängen, drei ausgewählt, welche der Gattung derjenigen angehören, die wir im engeren Sinne darstellende genannt. Der Fortschritt in Gestaltung lebendiger Tonbilder, den sie uns zeigen, weis't hin zu der späteren Zeit, die Keime des Oratoriums sehen wir in ihnen völliger entfaltet, eine Ursprünglichkeit und Frische in Auffassung

der Aufgaben tritt uns entgegen, welche unsere Neigung auch da, wo das Erreichte hinter dem Gewollten zurückgeblieben sein sollte, gewinnt. Wir gedenken zuerst der Composition der Worte des Herrn aus der Epistel am Tage der Bekehrung Pauli für die Feier dieses Festes: „Saul, Saul, was verfolgst du mich? es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken [1])!" Ein sechsstimmiger Hauptchor, von zwei Geigen und der Orgel begleitet, bildet den Kern des Ganzen; zwei vierstimmige Chöre sind ihm zu Ausfüllung und Verstärkung gesellt. — Zweierlei hat der Meister in diesen Worten unterschieden, den Ruf des Herrn an den Verfolger, und die warnende Mahnung, die an ihn ergeht; durch den Gegensatz dieser beiden Theile und ihre immer reichere, bedeutsamere Entfaltung hat er sein Tonbild gestaltet. Zu Anfange theilt er seinen Hauptchor in drei Stimmenpaare, indem er die zunächst liegenden einzeln zusammentreten läſst. Zwei Bässe, ein Tenor und Alt, zwei Soprane, nachhallend endlich auch die beiden Geigen, lassen auf solche Weise sich nach einander hören. In den tiefsten Tönen der beiden Bässe beginnt der ernste Ruf an den auf bösem Wege sorglos Dahinstürmenden; schärfer, eindringlicher, hebt er immer mehr in die Höhe sich empor; in den Tönen der Geigen scheint er wieder zu verklingen; nun aber wiederholt er sich unerwartet mit voller Kraft, in dem Vereine aller drei zusammenwirkenden Chöre, wie er zuvor nur von je zwei Stimmen vernommen wurde. Es ist aber nicht diese Verstärkung der Masse allein, durch welche der Meister eine Steigerung des Ausdrucks, oder Ueberraschung des Hörers beabsichtigt hat; auch das Verhältniſs des Eingreifens der Chöre zu dem für den Gesang gewählten Maaſse muſs ihm dienen, kräftiger noch zu erschüttern. Dem Beginne des Gesanges liegt der $\frac{3}{1}$ Tact zum Grunde; der Ruf nun läſst sich Anfangs auf dem zweiten Theile dieses Tactes, dann auf dem ersten und dritten, die Stufen des weichen Dreiklanges hinaufschreitend, vernehmen, und ruht endlich mit dem höchsten Nachdrucke wiederum auf dem ersten Theile desselben; auf gleiche Weise wiederholt er sich so in den einander folgenden Stimmenpaaren. Sobald aber die Chöre sich vereinen, erscheint dieses Verhältniſs des Stimmeneintritts in den zusammenklingenden in umgekehrter Ordnung; und so hören wir denn mit wachsender Stärke, mit erhöhetem Nachdruck, jenen Ruf auf jedem Theile des Tactes, von wechselnden Seiten her, ertönen; die Worte „was verfolgst du mich" schlieſsen mit der vollen Kraft aller drei Chöre sich ihm an, dann schweigen die untergeordneten; nur der Hauptchor wiederholt sie zweimal noch in abnehmender Stärke und verkürzten Rhythmen, welche den $\frac{3}{1}$ zum $\frac{3}{2}$ Tact umgestalten. Nunmehr tritt der $\frac{4}{4}$ Tact an die Stelle des bisherigen ungeraden, und bleibt bis zum Schlusse das regelnde Maaſs für diesen Gesang; die warnende Mahnung beginnt: „es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken", und auch sie wird im Fortgange immer nachdrücklicher eingeprägt. Denn so hören wir sie Anfangs zu bloſser Orgelbegleitung, von dem Tenor und dem Alte des Hauptchores allein, nach einander, vortragen; nachdem der vorangehende Ruf, die vorwurfsvolle Frage, ganz wie zuvor (das veränderte Maaſs abgerechnet) in allen Chören sich wiederholt hat, werden zwei Stimmen (der erste Sopran und Baſs des Hauptchores) zu jener Mahnung vereint; in den Hauptzügen ihrer Gesangsweise greifen nun auch die vier tieferen Stimmen dieselbe auf, die höchsten gesellen sich ebenfalls dem vollen Zusammenklange, ähnlich einstimmend treten endlich die Geigen hinzu; nachdem die warnenden Worte auf diese Weise lauter stets und gewaltiger vernommen worden sind, scheinen sie endlich in der tiefsten Stimme (neben der nur die beiden begleitenden Instrumente noch vernommen werden) verhallen zu wollen: da dringen Ruf und Frage abermals, und unerwartet, hinein

[1]) *S. das Beispiel II. A. 9.*

in diese vereinzelten Töne, drei andre Stimmen nehmen die Mahnung wieder auf, allein sie wird überwältigt durch die wachsende Macht, mit welcher jene früheren beiden sich wiederholen, durch die neue und unerwartete Weise dieser Wiederholung. Kaum dürfte jemand, dem es einmal vergönnt gewesen, am Schlusse des zweiten Theiles von Händels Messias das Halleluja zu vernehmen, von jener Stelle nicht ergriffen worden sein, wo die höchste der Gesangsstimmen in gehaltenen Tönen durch die Tonleiter aufsteigt mit den Worten: „Herr der Herrn, der Götter Gott," während die übrigen Singstimmen und die Instrumente in ebenfalls gesteigerter Tonhöhe mit frohem, immer hellerem Jubel, das Halleluja ertönen lassen. Ähnliches, wenn auch in anderem Sinne, ist hier geleistet, und dem späteren Meister vielleicht vorbildlich gewesen. Nur dem Tenore des Hauptchores nämlich hat Schütz von der beschriebenen Stelle an, noch den Ruf: „Saul, Saul" zugetheilt; in gehaltenen Tönen, in immer wachsender Stärke steigt er mit diesem Rufe die Tonleiter hinan durch drei ganze Stufen (*c. d. e.*); von den übrigen fünf Stimmen hören wir dagegen die Worte: „was verfolgst du mich?" in den schon zuvor beschriebenen Abstufungen der Stärke und Schwäche vortragen. Wie nun der Tenor immer höher sich erhebt, wird nothwendig auch ihre Tonhöhe gesteigert, so dafs wir sie (in dreimaligem Wechsel) durch die harten Tonarten von *f* und *g*, die weiche von *a*, vernehmen. Während aber ihr Gesang bei jeder Wiederholung allmählig verklingt, tönt, aus seinem Verhallen hervor, in umgekehrtem Verhältnisse zu stets gröfserer Kraft gesteigert, der Ruf des Tenors drohender, mächtiger, erschütternder uns entgegen; dem Basse einzeln gesellt, scheint er mit der Frage „was verfolgst du mich?" das Ganze enden zu wollen; aber noch einmal greift er seinen früheren Ruf unerwartet auf, und nachdem die übrigen Stimmen in der zuvor beschriebenen Art dazwischen getönt, verhallt in seinen leisesten Tönen, denen nur die des Altes hinzutreten, mit verlöschendem Hauche das Ganze. Gegenwärtig, anschaulich, bringt der Meister die ganze Gewalt einer übernatürlichen, das tiefste Innere ergreifenden Erscheinung uns durch seine Töne vor das Gemüth; die erschütternde Kraft einer Stimme, die, einem fernen Donner gleich, aus der Tiefe sich erhebt, wie eine zurückgedrängte Ahnung in der Höhe zu verhallen scheint, dann mit voller Macht wiederkehrt, das Innerste erbeben macht, wiederum verhallt, aber — werde sie auch wiederholt abgewehrt, — mit ernster, nachdrücklicher Mahnung immer aufs neue ertönt, ihren Ruf steigernd, dem sündigen, verblendeten Verfolger allezeit näher tretend, bis sie zwar verklingt, nun aber in dem erschütterten Gemüthe eine völlige Umkehr bewirkt, das für die Aufsenwelt erblindete Auge nach innen gekehrt hat, um es dann, auch für diese gestärkt, erleuchtet, mit hellerem Blicke wieder zu eröffnen, dafs es Ort und Zeit zu erschauen vermöge, wo der unbekannte Gott, der sich ihm offenbart, auch anderen Irrenden zu verkünden sei. Was dieses Werk auszeichnet vor anderen, früheren Hervorbringungen, deren Urheber sich ähnliche Aufgaben gestellt hatten, ist eben Handlung und Bewegung, die überall in ihm hervortritt; das Bild der wunderbaren, immer näher tretenden, immer deutlicher, gegenwärtiger sich entfaltenden, äufseren Erscheinung, die es uns hinzeichnet, aber auch die gewaltige Aufregung und Umgestaltung des Innern durch diese Erscheinung, die es uns ahnen läfst; während ältere Tonmeister, ähnlich darin so vielen deutschen und italienischen Malern früherer Zeit, Handlung, Bewegung, bei ähnlichem Anlasse nur entfernt uns andeuten, ein geheimnifsvolles Ereignifs auch nur in stiller, geheimnifsreicher Feier durch ihre Darstellung uns zur Anschauung zu bringen streben. Als Gabrieli's Schüler erkennen wir Schütz hier in doppelter Beziehung. Jenes allmählige, lebendige, immer reichere Entfalten des gewählten Grundgedankens, das wir seinem Meister mit Recht so oft nachgerühmt haben, erblicken wir auch hier; und gestaltete Gabrieli zwar meist dadurch nur das grofsartig ruhige Bild frommer Stimmungen im Gebet, im Lobgesange, aus denen mittelbar

sodann wiederum die Gestalt uns hervorleuchtet, welche das Gemüth zu demselben begeistert und erhoben hatte; so haben wir doch in der späteren Zeit seiner Wirksamkeit bewegte Tonbilder, wie jenes nicht lange zuvor besprochene des letzten Gerichts, auch unter seiner Hand hervorgehen sehen; sein Schüler konnte also dem Meister der durch volle Chöre hier zuerst das Bedeutende geleistet, auch in dieser Richtung als seinem Vorbilde nachstreben. — Ein zweiter Gesang jener darstellenden Art hat seine Worte entlehnt aus dem kirchlichen Abschnitte für den ersten Sonntag nach Epiphanias, dem 48sten und 49sten Verse des zweiten Capitels in dem Evangelium des Lucas, wovon jedoch die verknüpfenden Worte der Erzählung weggelassen, und nur die Reden der Theilnehmer an dem überlieferten Ereignisse beibehalten sind. [1]) Maria und Joseph sind zum Feste hinaufgegangen gen Jerusalem, und zurückgekehrt ohne Jesum zu vermissen; spät erst hat er ihnen gefehlt, vergeblich haben sie ihn gesucht unter Gefreundeten und Bekannten, und finden endlich den zwölfjährigen Knaben mitten unter den Lehrern sitzen im Tempel, dafs er ihnen zuhört, und sie fragt. Nun ergeht an ihn die Rede seiner Mutter, mit der unser Gesang anhebt: „Mein Sohn, warum hast du uns das gethan? Siehe dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht;" und unmittelbar folgt seine Antwort: „Was ist es, dafs ihr mich gesucht habt? wisset ihr nicht, dafs ich sein mufs in dem, das meines Vaters ist?" — Eine einleitende Symphonie von 24 Tacten für fünf Instrumente beginnt das Ganze; nur die beiden Oberstimmen sind als Geigen bezeichnet, höchst wahrscheinlich aber hat das Ganze durch Geigeninstrumente ausgeführt werden sollen. Nahe und entfernte Anklänge des Folgenden, harmonische wie melodische, bezeichnen diese Einleitung; ihr folgt der Gesang Maria's und Josephs in den mitgetheilten Worten: „Mein Sohn, warum hast du uns das gethan?" u. s. w. Aus diesem, zu blofser Orgelbegleitung vorgetragenen, durch wohlgeordnete Nachahmungen, sinngemäfse, und nachdrückliche Betonung ausgezeichnetem zweistimmigen Satze hebt sich besonders die Stelle hervor: „dein Vater (deine Mutter) und ich haben dich mit Schmerzen gesucht;" denn diese vergeblichen Schmerzen sind es eben, welche den besorgten Eltern verwiesen werden sollen. Anfangs sind jene Worte „mit Schmerzen" durch einen in beiden Stimmen durch Halbtöne aufsteigenden Gang bezeichnet, dessen Steigerung jedoch, von Zwischentönen und Bindungen aufgehalten, aus diesen Hemmungen wiederholt sich loswinden mufs; später erscheinen sie in einem absteigenden, unverhüllt chromatischen Gange; und beide Stellen, vor dem übrigen, mehr deklamatorisch gehaltenen Theile, melismatisch hervortretend, zeigen abermals, wie unser Meister das Verhältnifs des Wortes und Tones, wie ihres gegenseitigen Einbildens, sinnig und lebendig aufgefafst habe. Mit der Betonung der Frage, in einem halben Schlusse, endet dieser erste Satz; nun schliefst die Antwort des kindlichen Erlösers sich an, mit den Worten: „Was ist es, dafs ihr mich gesucht habet?" u. s. w. Sie wird durch zwei Geigen begleitet, welche nachahmend, wiederholend, zwischen seinen Gesang eintreten und in ihn eingreifen. — Die Schrift sagt uns in dem folgenden 50sten Verse: „und sie verstanden das Wort nicht, das er mit ihnen redete", in dem 51sten Verse aber setzt sie hinzu: „und seine Mutter behielt alle diese Worte in ihrem Herzen." Unser Meister, die christlich kirchliche Bedeutung derselben einzuprägen bemüht, und nicht allein (wie er bis dahin es gethan) das in der heiligen Geschichte niedergelegte Ereignifs gegenwärtig uns vorüberzuführen trachtend, knüpft den folgenden Theil seines Werkes an dasjenige, was jener letzte Vers von der Mutter des Erlösers uns berichtet. Wie er es aufgefafst, ist das Verständnifs der Worte ihres Sohnes sogleich aufgeblüht in ihrem

---

[1]) *S. das Beispiel II. B. 26.*

reinen und stillen Herzen, und so läfst er Beide, mit ihnen den treuen Pfleger der Kindheit des Herrn, in die begeisterten Worte des 84sten Psalms ausbrechen (V. 1. 2. 5): „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn, mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die dich loben immerdar, Sela!" — Gleich Anfangs verbindet sich ihnen ein voller Chor, Vertreter der in jene Worte einstimmenden Gemeine, und begleitet fortwährend ihren Gesang, der ihm hin und wieder nur vorausgeht; die Stelle allein: „mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott" wird von ihnen ausschliefslich vorgetragen, durch verändertes Maafs ($\frac{3}{1}$ Tact) hervorgehoben. Wir haben bei dieser Beschreibung unbedenklich annehmen zu dürfen geglaubt, dafs von unserem Meister (der auch als Dichter einiger geistlichen Lieder bekannt ist) die ganze Anordnung des von ihm componirten Textes herrühre, wie wir bei allen seinen anderen Gesängen es ebenfalls voraussetzen; und überall werden wir sie bedeutend und geistreich finden. Die Betrachtung, welche die dargestellte Handlung in ihrer tieferen Bedeutung hervorgehen läfst, ist ihr nicht als leere Nutzanwendung äufserlich angehängt; sie schliefst dem Vorgestellten als nothwendig damit verknüpfter Theil, als Fortsetzung des Geschehenen, unmittelbar sich an, in einem heiligen Lobgesange, dessen die handelnden Personen an dem Orte des Vorganges leicht sich erinnern konnten, und der das andächtig fromme Gefühl der christlichen Gemeine, welche das Gedächtnifs dieses Vorganges theilnehmend feiert, auf das Lebendigste und Treffendste ausdrückt.

Das dritte unserer Beispiele ist aus dem Evangelio am Sonntage nach dem neuen Jahre entnommen (Matth. II. V. 13. 14. 15.) und zeichnet vor den beiden vorhergehenden dadurch sich aus, dafs das Wort der Erzählung hier nicht ausgeschieden ist, sondern die Schriftworte, wie sie vorliegen, Gegenstand der Composition gewesen sind. Die Erzählung ist zwei Chören zugetheilt, einem Hauptchore, und einem ausfüllenden, die von drei Instrumenten begleitet werden; aus ihr ist die Erscheinung des Engels, der Joseph zur Flucht nach Ägypten ermahnt, in einer begleiteten Arie hervorgehoben, und uns gegenwärtig hingestellt. [1]) Dieses Auseinanderhalten der heiligen Kunde, und der unmittelbar aus ihr hervortretenden Rede, so dafs jene in vollen Chören ertönt, in belebtem Einzelgesange diese, hat etwas grofsartig Feierliches. Die Stimme der Kirche, vieltönig, feierlich, verkündet uns eine Begebenheit längst vergangener Zeit; während wir horchen auf sie, erhebt, einem geheimnifsvollen Gesichte gleich, eine Stimme aus jener Zeit unmittelbar sich vor uns, und wie sie verstummt, beginnt die Kirche abermals, und endet nachdrücklich mit der Kunde, dafs durch das Geschehene eine alte Weissagung sich bewähre: „auf dafs erfüllet werde, das der Herr durch den Propheten geredet hat: aus Ägypten habe ich meinen Sohn gerufen." — Der Anfangschor umfafst die einleitenden Worte: „Siehe, es erschien der Engel des Herrn Joseph im Traum, und sprach;" der zweite Tenor des Hauptchores geht mit diesen Worten den vollen Klängen der übrigen Stimmen allezeit voran, und dringt durch sie hervor; nun vernehmen wir die Stimme des Engels: „Steh' auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir, und fleuch nach Ägyptenland;" ein Geheifs, eine Warnung, die sich oft und immer eindringlicher wiederholt, als müsse dem arglos Schlummernden die Erscheinung, ihr Befehl, die dringende Gefahr, sich erst vollkommen gestalten, in klares Bewufstsein treten. In diesem Sinne auch ist das Malerische in der Begleitung, in der ganzen Anordnung dieses ziemlich ausgeführten Gesanges, bedeutsam und treffend. Das dreimal wiederholte, durch die Glieder des weichen Dreiklanges aufsteigende „Steh' auf," das die beiden ersten Male

[1]) *S. das Beispiel II. B. 27.*

durch die Instrumente in der oberen Octave nachgetönt wird, ruft mit gesteigertem Nachdruck den Schläfer auf; hat sich uns nun die Gesangsweise der nächstfolgenden Worte (einzeln zuerst gehört) als ein Ganzes eingeprägt, so tönt dann Ruf und Geheifs, bald in der Begleitung, bald in der Singstimme, mannigfach in einander, mit doppelt erweckender Gewalt, je bestimmter nun auch das Tongewebe vor uns sich gestaltet; und eindringlicher trifft nunmehr das Gebot: „und fleuch" an das Ohr des Träumenden, in den eilig herabrollenden Tönen des Gesanges, welche die Begleitung zuerst nur nachhallt, dann die einzelnen Instrumente sowohl unter sich, als mit der Stimme mannigfach verflicht, das Eilige, Drängende der Flucht lebendig bezeichnend. Jetzt hat Joseph die Gestalt erkannt, ihr Gebot vernommen; was sie ihm noch zu eröffnen hat, kann dem völlig Bewufsten nun mit einfachen Tönen (wie es in dem Folgenden geschieht) verkündet werden. Die Erscheinung ist verschwunden; in den vollen Chören, welche uns ferner berichten, was geschehen, hallen die Töne ihres Gebotes noch immer nach; „und er stand auf, und nahm das Kindlein und seine Mutter zu sich bei der Nacht;" es ist eine höhere Gewalt, die den aus dem Traume Erwachten nöthigt zu vollbringen, was ihm geheifsen worden, ist er auch noch nicht völlig sich bewufst, warum er es thue. Giebt es in diesem bedeutsamen Bilde etwas, dem übrigen Theile desselben weniger Entsprechendes, so ist es die Betonung der folgenden Worte: „und entwich in Ägyptenland, und blieb allda bis an den Tod Herodis." Die letzten dieser Worte hat Schütz der ersten Tenorstimme des Hauptchores zugetheilt, welche sie nach Art einer kirchlichen Intonation, (an sich ganz angemessen) vorträgt; hier aber hat er sich der alten Vorliebe für Monteverde wiederum erinnert, und läfst nun die Instrumente (wie dieser es in der Vesper der heiligen Jungfrau an so vielen Stellen des Magnificat gethan) in allerhand luftigen Spielen einander nachtönen, störend und bedeutungslos; die Kraft des bald eingreifenden Schlufschores mit der Kunde der erfüllten Weissagung: „dafs der Herr Israel seinen Sohn, dessen Jugend er geliebt, aus Ägypten gerufen" (Hoseas XI, 1), stellt jedoch die frühere Stimmung wieder her. —

Zweierlei ist es in den drei so eben besprochenen Gesängen, was wir noch näher zu betrachten haben. Das eine betrifft ihre äufsere Anordnung und die dabei angewendeten Kunstmittel, das andere ihr Verhältnifs zu der Form des Oratoriums, an welche sie uns erinnern. —

In ihrer äufseren Anordnung fällt uns zunächst ein ausfüllender Chor auf (*Chorus pro complemento*), der unter den übrigen Stücken der Sammlung eben sie auszeichnet. Ueber den Zweck und Gebrauch eines solchen ausfüllenden Chores finden wir bei Prätorius Manches aufgezeichnet, das wir nicht ungern hier zurückrufen, weil es über den oft wechselnden Sprachgebrauch seiner Zeit (der ersten zwanzig Jahre des siebzehnten Jahrhunderts) uns belehrt, und weil das Verhältnifs dieser Zeit zu der nächstfolgenden uns anschaulich daraus hervorgeht. — Einen wechselnden Sprachgebrauch zuvörderst finden wir in der Anwendung des Wortes Capellchor. Bei Joh. Gabrieli (wie wir zuvor gesehen) bezeichnet diese Benennung einen reinen Gesangschor, welcher anderen, mit Instrumenten besetzten, gesellt ist; so auch gesteht es Prätorius zu, völlig übereinstimmend der Weise der Bezeichnung, die wir in Gabrieli's Werken antreffen. Allein diese Bedeutung war in jener Zeit keinesweges die ausschliefsliche, oder auch nur allgemein übliche dieses Wortes. Im Anfange verstand man es (der Versicherung des Prätorius zufolge) [1]) dahin, dafs es einen Chor bezeichnete, welcher aus vielen, mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen besetzten Chören herausgezogen war, und, durch Menschenstimmen besetzt, zu ihrem vollen Zusammenklange mit einstimmte; einen ausfüllenden Chor also, nicht einen, den übrigen

[1]) *Syntagm. III. Abth.* 3. *Cap.* 2. *pag.* 133. 134.

selbständig entgegengesetzten, und in ganz eigenthümlichem Sinne durch Wechsel und Zusammenklang mit ihnen für die Gesammtwirkung thätigen. Er sollte nur, wie das volle Werk der Orgel, mit den andern zugleich einstimmen als „ein trefflich Ornamentum, Pracht und Prangen," wie es jene Zeit vorzüglich liebte, welche oft mehre dergleichen Capellen (wenn sie besetzt werden konnten) aus den vollständigen Gesängen herauszog und sie an abgesonderten Orten der Kirchen aufstellte, damit der Hörer durch eine Fülle von Tönen überall sich umgeben finde, damit aus jeder Stelle der heiligen Gebäude lebendige Klänge hervordrängen, ihre Hallen durchwogend, durch sie hin majestätisch sich ausbreiteten. Mehrere der abgeschriebenen Concerte Gabrieli's, die ihm zuerst zu Gesicht kamen, fand Prätorius auf diese (wohl vorzugsweise deutsche) Weise eingerichtet, ohne jedoch in den späteren Drucken diese Capellen wiederzufinden. Denn Gabrieli (abgesehen von der erhöhten Wirkung eines jeden Tonstückes durch zweckmäfsige Besetzung und Aufstellung der von seinem Urheber vorgeschriebenen, mitwirkenden Kräfte) wollte nicht allein durch die Masse, sondern durch das eigenthümliche Verhältnifs der von ihm angewendeten Kräfte wirken, durch ihre Verbindung zu mehren, einander gegenübergestellten, in sich geschlossenen Ganzen, und die Gliederung dieser gegeneinanderstehenden, klingenden Körper; er ordnete daher seine mannigfach verbundenen Chöre, wenn auch vielleicht der Stellung nach auf ähnliche Weise, doch ihrem gegenseitigen Verhältnisse zufolge auf völlig verschiedene Art; und so waren denn seine Capellchöre, wo er dergleichen nöthig fand, nicht blos ausfüllende, sondern eigenthümlich und wesentlich mitwirkende Theile des Ganzen. Da er aber in seinen späteren Hervorbringungen dem Geiste und Sinne der Mitlebenden sich anschlofs, ohne jemals seine eigene Weise zu verleugnen, vielmehr allezeit in seinen Werken auf ganz besondere Weise ausprägte, was von einer ähnlichen Richtung aus bei anderen Tonmeistern, vielleicht auf ganz entgegengesetzte Art, sich gestaltet hatte; so ist der grofse Beifall erklärlich, den er seiner Zeit abgewonnen, und der ihm vorzüglich in Deutschland zu Theil wurde. [1]) Denn hatte man dort seine Werke in ihrer ursprünglichen Gestalt durch den Druck erst einmal allgemach kennen gelernt, und war in ihren eigenthümlichen Sinn eingegangen, so fand man den Anspruch an Fülle des Klanges, den man dort vorzugsweise an Werke der Tonkunst zu machen gewohnt war, nicht allein erfüllt, sondern auch übertroffen. Nicht mit Unrecht haben wir jene Art, durch ausfüllende, und verschiedentlich hin vertheilte Stimmen die Massenwirkung eines Tonstückes zu erhöhen, eine vorzugsweise deutsche genannt. Prätorius klagt uns treuherzig, [2]) dafs den Teutschen, „so der (jetzigen) neuen italienischen Invention noch ungewohnt seyen, da man bisweilen nur eine Concertat-Stimme allein, zu Zeiten zwo oder drey, in eine Orgel oder Regal singen lasse, diese Art nicht so gar wohlgefalle, in Meinung, der Gesang gehe gar zu blofs, und habe bei denen, so die Music nicht verstehen, kein sonderlich Ansehen oder *gratiam*. Darumb ich dann" (fährt er fort) „uff dieses Mittel bedacht seyn müssen, dafs man einen Chorum oder Capellam mit 4 Stimmen dazu setzte, welcher entweder mit Posaunen oder mit Geigen allezeit zugleich mit einstimmen köndte; und dieweil nun solche *harmonia*, wenn sie dergestalt in der Kirchen angeordnet, die Ohren etwas mehr füllet, habe ich alsbald *applausum popularem* dadurch erlanget." Auch erwähnt er bei der Anordnung von Capellchören in diesem Sinne vorzugsweise der „Kaiserlichen, Oesterreichischen und anderer katholischen weitläuftigen Capellen" [3]) in Deutschland, wo dieselbe im Gebrauche sei, und der bei den Italienern von hier aus abgeleiteten Bedeutung des Wortes *Capella*.

---

[1]) *Die bald nach ihm auch in Italien überall wieder erwachende Vorliebe für mehrchörige Gesänge ist ohne Zweifel vorzüglich mit durch Gabrieli veranlafst.* [2]) *Syntagm. III. pag.* 136. [3]) *Ib. pag.* 133.

Aus Schützens Werken haben wir gesehen — soviel er auch, seinem Geständnisse zufolge, mit dem Ungeschick der Ausführenden fortdauernd zu kämpfen hatte, — dafs er doch endlich in seinen Landsleuten den Sinn auch für feinere Ausbildung des Einzelnen erweckte, so dafs ihnen nicht allein (wie bei anderer Veranlassung Prätorius sich ausdrückt) „das gravitätische Hallen und Schallen" des vollen Chores, sondern auch „das sanfte, mäfsige und liebliche Singen und Klingen" der Concertatstimmen anmuthete. Wo wir nun auch bei ihm dergleichen „*ripieni*, *complementa* und Capellen" antreffen, dürfen wir voraussetzen, dafs es ihm dabei nicht allein um „Pracht und Prangen" zu thun gewesen, sondern dafs eine solche Anordnung aus der Mitte seiner Aufgaben ihm hervorgegangen sei; und so auch finden wir es in der That. In seinem dreichörigen Gesange zum Feste der Bekehrung des Paulus sind ihm freilich der zweite und dritte Chor, streng genommen, nur ausfüllend, weil das Wesentliche der ganzen Anlage und der Harmonie bereits in dem Hauptchore enthalten ist; allein wir werden sie deshalb dennoch nicht unwesentlich finden. Denn sie sollen die Macht einer göttlichen, in das Herz des frevelnden, irrenden Verfolgers eindringlich hineinredenden Stimme uns erst völlig veranschaulichen; und hören wir in diesem Sinne sie wechselnd hineinrufen in den Hauptchor, sich ihm anschliefsen, wo er in voller Kraft ertönt, schweigen aber wiederum, wo seine Laute allmählich verhallen, so überzeugen wir uns, dafs sie dem grofsartigen Bilde Licht und Schatten zu geben bestimmt, nicht aber auf Massenwirkung, oder blos äufsere Gegensätze berechnet sind. Es ist zwar in dem Hauptchore durch die (hier vielleicht zum ersten Male gebrauchten) Bezeichnungen: *mezzo piano*, *pianissimo*, ja ein dreifaches, den leisesten Hauch andeutendes *p*, auf diese Abschattungen der Stärke und Schwäche schon hingedeutet; mehr jedoch für den Fall, dafs man nur über eine Anzahl von Kräften zu gebieten habe, die eben zu Besetzung dieses Hauptchors hinreiche. Das Eindringen des göttlichen Rufes von allen Seiten auf den tief erschütterten Saulus lag ohne Zweifel, wo es mit möglichst grofser, sinnlicher Kraft darzustellen war, in dem Plane des Meisters, und nicht ohne tiefere Bedeutung. — Der ausfüllende Chor in dem Gesange für den ersten Sonntag nach Epiphanias tritt, wie wir gesehen, als die, das dargestellte Ereignifs in frommer Betrachtung lebendig sich aneignende Kirche dem Gesange der drei Theilnehmer an demselben hinzu; auch greift er nicht allein ausfüllend, sondern das Ganze wesentlich ausbildend, und reicher entfaltend, in dasselbe ein, wenn auch dessen Grundzüge in jenem dreistimmigen Gesange und seiner Begleitung bereits enthalten sind. — Ähnlich verhält es sich, dem Geiste und Sinne nach, mit dem ausfüllenden Chore des dritten unserer Gesänge; doch gewinnt dieser dadurch noch ein besonderes Verhältnifs zu dem Hauptchore dem er sich anschliefst, dafs er in dem Schlufssatze über die Worte: „aus Ägypten habe ich meinen Sohn gerufen" den bewegenden Grundgedanken, welcher die Ausführung des Hauptchores regelt, an geeignetem Orte in einfacher, harmonischer Entfaltung, und kräftiger Fülle, hineintönen läfst in jene Ausführung, und auf diese Weise doch wiederum als ein selbständig zu dem Ganzen mitwirkendes Glied erscheint, wenn er auch seine Gestaltung wesentlich von dem Haupttheile desselben empfängt. Es ist klar: mochte in Anwendung solcher ausfüllenden Chöre Schütz auch den Wünschen und der Vorliebe seiner Landsleute sich bequemen, so hat er es doch in eigenthümlichem Sinne, nie ohne tiefere Bedeutung gethan, und auch hierin wiederum als ächten Schüler seines grofsen Meisters sich bewährt, welchem wesentliches Zusammenwirken der Glieder seiner Tongemälde überall unerläfsliche Forderung war; seiner Zeit sich fügend, hat er dennoch sie beherrscht, und weiter geführt. —

Aber ein Zweites noch haben wir an den drei zuvor betrachteten Gesängen einer näheren Erörterung bedürfend gefunden, ihr Verhältnifs nämlich zu der Form des Oratorii, an welche sie uns erinnern.

Gleichzeitig werden wir freilich hier an eine Lücke erinnert; an die uns mangelnde anschauliche Kenntnifs von dem frühesten Versuche unseres Meisters auf diesem Gebiete, seiner Geschichte der Auferstehung des Herrn; eine Lücke, welche indefs (wenn auch für die vollständige Betrachtung seines Bildungsganges wesentlicher), doch für die Geschichte der Ausbildung jener Form überhaupt von geringerer Bedeutung erscheint. Wir wollen versuchen, jene Behauptung näher zu begründen.

Die ältesten Versuche in der Form des Oratorii schliefsen, wie wir in dem Vorigen gezeigt haben, in Deutschland überhaupt, und namentlich in der evangelischen Kirche, dem herkömmlichen Vortrage der Leidensgeschichte in der Charwoche sich an; wir finden dergleichen schon seit der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. In einer, von Georg Rhau um 1538 zu Wittenberg herausgegebenen Sammlung unter dem Titel „*Selectae harmoniae*" findet sich eine vierstimmige Passion von ***Jakob Hobrecht*** und von ***Johann Galliculus***; um 1550 liefs ***Joachim a Burgh*** zu Erfurt eine deutsche Passion drucken, und um 1597 kam ein fünfstimmiges Werk ähnlicher Art von ihm zu Mühlhausen heraus, nach dem Evangelisten Lucas bearbeitet; um 1578 erschien zu München eine Passion von dem fürstlich würtembergischen Capellmeister ***Ludwig Daser***. Werke solcher Art aus jenem Zeitabschnitte, werden uns daher die früheste Entfaltung jener Form darstellen; ist uns nun vergönnt mit ihnen ein späteres, jenem ersten Versuche unseres Meisters gleichzeitiges zusammen zu halten, so wird uns, wenn wir ähnliche Werke seiner reifsten Zeit damit vergleichen, einerseits ein von der Wahrheit ohne Zweifel wenig abweichendes Bild seines eigenen Fortschreitens hervorgehen, anderntheils werden wir über die Ausbildung der Form überhaupt uns hinlänglich unterrichtet halten können. Eine Vergleichung solcher Art ist es, die wir an diesem Orte beabsichtigen.

Als Beispiel der ältesten Versuche in der Form des Oratorii (des Passionsoratorii namentlich) liegt uns ein achtstimmiges, zweichöriges Werk eines bedeutenden Tonmeisters aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts vor: von ***Jakob Händl*** oder ***Gallus***, Sängermeister des Erzbischofs von Prag, ein Werk, das in dem zweiten Theile einer Sammlung der Gesänge dieses Meisters (um 1587) sich abgedruckt findet. Der Eingang nennt es „eine Passionsmusik nach dem Johannes;" doch ist diese Bezeichnung nicht genau, die Worte stellen vielmehr in drei Abschnitten die vollständige Erzählung von den Leiden des Herrn nach allen Evangelisten gedrängt zusammen. Mit zwei Sopranen und zwei Alten ist der höhere beider vereinigten Chöre besetzt, mit zwei Tenoren und zwei Bässen der tiefere; diesem letzten sind durchhin die Reden des Herrn zugetheilt, dem höheren dagegen die des Pilatus, des Judas, des Hohenpriesters; in der Erzählung wechseln beide Chöre mit einander, und das Volk der Juden, die Versammlung der Schriftgelehrten und Priester, wird durch den Verein beider dargestellt. Mit den Worten der Schrift: „und er neigte das Haupt und verschied" schliefst die Darstellung, und im Wechsel beider Chöre ertönt nur noch die Bitte: „der du für uns gelitten, Jesu Christe, erbarme dich unser," und ein dreifaches, achtstimmiges Amen beendet das Ganze. In seiner Anlage zeigt uns dieses Werk, dafs der Tonmeister, war es auch seine Absicht, den ganzen Vorgang anschaulich und gegenwärtig uns vorüberzuführen, ihn mehr noch als eine geheimnifsvolle, von der Kirche in tiefer Anbetung gefeierte That der heiligen Geschichte aufgefafst habe. Alles, auch die hervorgehobenen Reden Einzelner, tritt in den vollen Tönen des Chores uns entgegen; die Kirche eignet die Worte des Erlösers sich an, bekräftigt sie, aber nicht minder ist sie eingedenk, dafs jedes einzelne ihrer Glieder eben so oft in Worten, Thaten und Gedanken den Herrn verleugnet habe, geschmäht und gekreuzigt; daher spricht sie in Demuth eben so gemeinsam die Worte des Jüngers aus, der ihn verrieth, des Richters, der ihn feige dahingab, der

Häupter des Volkes, das ihn verfolgte und mordete. Der Verrath nimmt den ersten Theil ein, und die Gefangennehmung; er endet mit den Worten des Hohenpriesters: „ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dafs du uns sagest, ob du seist Christus, der Sohn Gottes?" und der Antwort des Herrn: „du sagst es!" welche hier, die einzige unter den Reden des Erlösers im Verlaufe des Ganzen, von beiden Chören gemeinschaftlich ertönt, mit Kraft und Bedeutung. Den zweiten Theil möchten wir als die Verspottung bezeichnen; die wilden Ausbrüche der verhöhnenden, mordgierigen Volkswuth in den Worten: „wir haben keinen König als den Kaiser! — Kreuzige, Kreuzige! — Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel, und bauest ihn in dreien Tagen!" — treten hier mit der vollen Macht beider Chöre hervor, das „Kreuzige" noch besonders durch das vorübergehend erscheinende dreitheilige Maafs. Der dritte aber, klingen — der Schrift gemäfs — auch hier die Töne der Verspottung noch an, erscheint uns als die Vollendung; die heilige Feier des Leidens, durch welche die letzten Seegensworte des Herrn am Kreuze in den ernsten Klängen der tiefen Stimmen geheimnifsvoll hintönen. Damit sie einander näher stehen, als der rechte Kern eben dieses Theiles erscheinen möchten, ist die Erzählung hier zusammengedrängt, und so verbreiten denn auch sie über das Ganze jenen himmlischen Frieden, der als von Dem kommend sich bewährt, dessen grofses Wort: „Er sei der Sohn Gottes, der Gesalbte des Herrn," zuvor so nachdrücklich uns verkündet worden war. Es ist augenscheinlich: tritt auch dieser Gesang (einem alten Kirchengebrauche gemäfs) als darstellend im engeren Sinne aus dem Kreise anderer kirchlicher Gesänge hervor, so ist er durch die ganze Bedeutung, die der Tonmeister ihm gegeben, durch die angewendeten Darstellungsmittel, ihnen dennoch wiederum nahe gerückt, der älteren Richtung der Tonkunst vollkommen angehörig, aus ihr lebendig hervorgegangen.

Ein zweites Beispiel eines Versuches in der Form des Oratoriums dürfen wir der oft erwähnten Auferstehungsgeschichte unseres Meisters ziemlich gleichzeitig halten. Es befindet sich in der eignen Handschrift seines Urhebers (*Daniel Bollius*) unter den Musikstücken der Rhedigerschen Bibliothek zu Breslau, (No. 47.) und führt den (hier deutsch wiedergegebenen) Titel: Harmonische Darstellung der Empfängnifs und Geburt S. Johannis des Täufers, des gröfsesten unter den vom Weibe Geborenen; dem heiligen Evangelio Jesu Christi nach dem Lukas zufolge auf pathetische und recitativische Weise gesetzt, in 2 Acte und 6 Scenen abgetheilt, mit Beifügung von 5 Symphonieen als Zwischenspielen. *Auctore Daniele Bollio.* In den biographischen Tonkünstler-Verzeichnissen von Walther und Gerber finden wir dieses Tonsetzers nicht gedacht; handschriftlich ist auf der gedachten Bibliothek noch mehres von ihm vorhanden, allein auch durch den Druck sind Werke von ihm seiner Zeit bekannt gemacht worden, wie wir denn dergleichen in der von *Jakob Donfrid* unter dem Titel *Promptuarium musicum* zusammengetragenen Sammlung finden, deren zweiter Theil (welcher sie enthält) um 1623 zu Strafsburg gedruckt ist. Eine genauere Zeitbestimmung für das vorliegende Werk zu finden (welchem die Jahrzahl fehlt) lehrt uns dessen Zueignung. Der Verfasser hat es dem Johann Schweighard, Erzbischof und Churfürsten von Mainz zu seinem Geburtsfeste gewidmet, sich selbst als dessen Sängermeister nnd Organisten bekennend (*devotissimus servus et cliens ab odis et organis*). Nun ist *Johannes Schweighard von Cronenberg*, Churfürst von Mainz, ein kluger, besonnener, unermüdlich arbeitsamer Fürst von einfacher Sitte und warmer Freund der Wissenschaften, am 17ten Februar 1604 zum Erzbischofe gewählt worden, und am 17ten September 1628 gestorben; innerhalb dieses Zeitraumes also mufs die Entstehung unseres Werkes fallen. Da es aber auf das deutlichste die Einwirkung der zu Anfange des Jahrhunderts in Italien erwachten neuen Richtung in der Tonkunst darstellt, diese jedoch vor Erscheinen der ersten bedeu-

tenderen Werke des Claudio Monteverde kaum in Deutschland bekannter geworden sein dürfte, so halten wir uns berechtigt, die Zeit zwischen 1615 und 1628 als die wahrscheinliche seiner Entstehung anzunehmen, wonach es also der Auferstehungsgeschichte unseres Schütz (welche 1623 erschien) ziemlich gleichzeitig wird.

Nach einem kurzen Instrumental-Vorspiele, durch zwei Zinken und ein Fagott ausgeführt, läfst Bollius zum Eingange den Propheten Jesaias auftreten mit den Worten des 1—7ten Verses in seinem 49sten Capitel: „Höret mir zu, ihr Inseln, und ihr Völker in der Ferne, merket auf! Der Herr hat mich gerufen von Mutterleibe an, er hat meines Namens gedacht, da ich noch im Mutterleibe war, und hat meinen Mund gemacht wie ein scharfes Schwert; mit dem Schatten seiner Hand hat er mich bedecket. Er hat mich zum reinen Pfeil gemacht, und mich in seinen Köcher gesteckt u. s. w." Eine einzelne Altstimme trägt diese und die folgenden Worte der Weissagung zu einem einfach begleitenden Basse vor, feierlich, ernst und würdig. Nunmehr, nach einer länger ausgeführten, durch zwei Geigen, eine *Viola bastarda* und die Orgel besetzten Symphonie, beginnt die erste, in drei Scenen abgetheilte Handlung. Sie begreift die Erzählung des Lukas in dem 5—56sten Verse des ersten Capitels seines Evangelii, mit Ausschlufs von V. 26—38. Die Verkündigung Gabriels an den opfernden Zacharias bildet die erste Scene, welche mit dessen Verstummen schliefst; die dritte stellt uns die Heimsuchung der Maria dar, die zweite erscheint nur als ein verbindendes Mittelglied, in dem Berichte, was zwischen beiden Ereignissen sich begeben, bezüglich auf den Helden der Darstellung. Der Evangelist führt die Erzählung fort: Zacharias, der Engel, Elisabeth, Maria, treten als besondere Personen hervor, wo ihre Reden aufgezeichnet sind; ja, da in der ersten Scene „der Menge vor dem Tempel" erwähnt wird, hat Bollius auch einen Chor in das Ganze verwebt; bei solchen Stellen freilich, wo das Volk nicht redend eingeführt, sondern nur etwas von ihm ausgesagt wird, wie V. 10: „und die ganze Menge des Volks war draufsen, und betete unter der Stunde des Räucherns;" V. 21: „und das Volk wartete auf Zachariam, und wunderte sich, dafs er so lange im Tempel verzog;" V. 22: „und sie merkten, dafs er ein Gesicht gesehen hatte im Tempel." — Einfach harmonisch, mit wenigen durchgehenden Noten, sind diese Chöre behandelt, eben so, meist schlicht deklamatorisch, der Einzelgesang; wo Freude, Heil, Wonne verkündet wird, pflegt, bestimmter melodisch gestaltend, das dreitheilige Maafs hervorzubrechen; verziert sind meist nur die Schlufsfälle, doch hebt der Lobgesang der heil. Jungfrau vor dem Uebrigen durch festlicheren Schmuck sich hervor. — Eine dritte Symphonie für ein kleines Flötlein und zwei Flöten zum Generalbasse, eröffnet nunmehr die zweite Handlung, welche den 57—80sten Vers des ersten Capitels umfafst, und ebenfalls wiederum drei Scenen in sich schliefst, deren erste den Bericht der Geburt des Täufers, die zweite die Kunde der Vorgänge bei seiner Beschneidung begreift. In beiden Scenen bilden die Nachbarn und Gefreundten der Eltern des Johannes wiederum einen Chor, theils auf dieselbe Weise wie in der ersten Handlung, wo ihrer nur Erwähnung geschieht, theils wo sie wirklich redend eingeführt sind. So tritt der volle Chor ein, wo es V. 58 heifst: „und es hörten;" dann die zwei Oberstimmen allein: „ihre Nachbarn," die beiden Unterstimmen sodann: „und Gefreundeten," endlich wiederum der volle Chor: „dafs der Herr grofse Barmherzigkeit an ihr gethan hatte." Und wenn nun ferner steht: „und freueten sich mit ihr," läfst uns jede einzelne der vier Stimmen zuerst diese Worte als Glückwunsch an die Gebärerin allein hören, und erst dann vereinen sie sich — je zwei und zwei dieselben wiederholend, und auch hier noch absichtlich Nachbarn unterscheidend und Gefreundete — zu vollem, vierstimmigem Gesange. So auch läfst sich in jeder einzelnen Stimme dieses Chores der Nachbarn und

Gefreundeten späterhin die Frage vernehmen: „Was meinst du, will aus dem Kindlein werden?" und jedesmal antwortet derselben der volle Chor: „denn die Hand des Herrn war mit ihm." Zacharias Lobgesang: „Gelobet sei der Herr, der Gott Israels, denn er hat besucht und erlöset sein Volk," schliefst die zweite Scene dieser Handlung. Behandelt ist er, dem Wesentlichen nach, gleich dem Magnificat, auch zeichnen beide dadurch vor dem Uebrigen sich aus, dafs in diesem die Intonation des sechsten, in jenem des vierten Kirchentones anklingt, wogegen die übrigen Einzelgesänge ohne Anklänge solcher Art frei deklamatorisch gesetzt sind. Die dritte und letzte Scene beschränkt sich auf die Worte des 80sten Verses in dem ofterwähnten Capitel des Lukas: „und das Kindlein wuchs und ward stark im Geist, und war in der Wüste, bis dafs es sollte hervortreten vor dem Volke Israel." Wie nun zuvor die wartende Menge des Volkes zuerst, dann die Nachbarn und Gefreundten, auch wo ihrer nur erzählend gedacht wird, einen gegenwärtig hervortretenden Chor bilden mufsten; so wird uns in den eben mitgetheilten, einfach berichtenden Worten, auch Johannes der Täufer persönlich vorübergeführt; sie sind einer hohen Sopranstimme zugetheilt, mit seinem Namen ausdrücklich bezeichnet, und der am meisten geschmückte unter allen Einzelgesängen des Ganzen, da der einfache Gesang hier fast durchaus von Zierrathen überkleidet erscheint. — Eine vierte Symphonie, mit einem Zinken, einer Geige, Flöte und Bafs besetzt, fast aus lauter Echo's bestehend, in welchen die verschiedenen Klänge der drei höheren Instrumente durch ihren Gegensatz und Wechsel dem Ohre schmeicheln sollen, geht dem Epilog voran, einem achtstimmigen, von einem höheren und tieferen Chore besetzten Gesange über die Worte: „der Knabe, der uns geboren worden, ist mehr als ein Prophet; dieser ist es, von dem der Erlöser spricht: unter allen, die von Weibern geboren sind, ist nicht aufgekommen, der gröfser sei, denn Johannes der Täufer." (Matth. XI. 9. und 11.). Eine fünfte Symphonie, mit denselben Instrumenten besetzt, wie die das Werk einleitende, macht den Schlufsstein des Ganzen. —

Die Anlage dieses Werkes schliefst augenscheinlich dem herkömmlichen Vortrage der Leidensgeschichte in der Charwoche sich an; das Verhältnifs des Berichtes, und der aus ihm unmittelbar hervortretenden Handlung, ist hier wie dort völlig dasselbe. Durch mannigfaches Instrumentenspiel ist das Ganze zweckmäfsig eingeleitet, seine einzelnen Abschnitte angemessen aus einander gehalten; die Weissagung des Jesaias im Beginne, das von vollen Chören, der Stimme der Kirche, bekräftigend wiederholte Zeugnifs des Herrn von Johannes dem Täufer am Schlusse, runden das Ganze zu einer kirchlich feierlichen Handlung. Allein es gewährt uns dennoch die volle Ueberzeugung, dafs nicht durch eine, hergebrachten Formen im Sinne späterer Zeit angepafste, neue Überkleidung, auch ein Neues wahrhaft geschaffen werde. Es mochte jener Zeit als ein wesentlicher Fortschritt erscheinen, dafs der einzelne Berichterstatter, der einzelne Theilnehmer an einer Begebenheit, nunmehr auch von einer einzelnen Stimme vertreten wurde, nicht, wie früherhin, durch den vollen Chor; den Aufschwung des Ausdruckes, den Wechsel des Gesanges und der Deklamation, wo der Inhalt der Rede ihn erheischte, die genaue, richtige Betonung jedes einzelnen Wortes, mochte sie als einen Vorzug vor dem, bisher in ähnlichem Sinne Gebildeten in Anspruch nehmen. Allein die rechte Bedeutung des Chores bei geistlichen Gesängen war in diesen Bestrebungen offenbar verkannt, die Art, wie er (aus einem dunklen Gefühle seiner Nothwendigkeit) eben hier dennoch eingeführt wurde, sonderbar und gezwungen. Endlich aber war unzweifelhaft übersehen, dafs der Wechsel der Stimmen und der Sänger für sich noch kein gegenwärtiges, belebtes Bild erschafft; wie denn unverkennbar alle einzelnen Gestalten, die der Bericht des Evangelisten uns vorüberführt, in dem Tonwerke nur flach nebeneinander gestellt erscheinen, ja, oft durch allen

Schmuck dennoch keine rechte Gestalt zu gewinnen vermögen, wie zumal der gefeierte Heilige des Festes selber in seinem Schlufsgesange. Bedeutungsvoll allerdings tönt aus den beiden heiligen Lobgesängen der Maria und des Zacharias, welche dem Schlusse einer jeden Handlung nahe stehen, der Anklang kirchlicher Intonationen uns entgegen; zum Theil jedoch wird er durch ihre Überkleidung wiederum verwischt, völlig ausgelöscht aber durch das bedeutungslos dahingaukelnde, nur auf Ohrenkitzel berechnete Tonspiel in den Symphonieen, die ihnen sich anschliefsen. Wir sehen hienach durch dieses Tonwerk eine Übergangsstufe bezeichnet. Der alten Anordnung, die man nicht antasten mag, will die neue Form der Darstellung sich nicht fügen. Hervorgegangen wie sie ist aus einer, mannigfachen Quellen entsprungenen, vielseitig sich ausbreitenden neuen Richtung, hat sie noch nicht überall feste Gestalt gewonnen und innere Haltung, und wo sie am ersten zu beiden gelangt ist, in dem musikalischen Drama, zeigt sie am wenigsten zur Lösung von Aufgaben heiliger Kunst sich geeignet. Es erscheint uns hier, bei manchen Vorzügen, dennoch nur ein Werk, das eines rechten Styles ermangelt, welcher allezeit aus der Einheit der Auffassung, und der Formen der Darstellung hervorgeht, wie beide durch den gegebenen Bildungsstoff sich verkörpern. Ob nun ein ähnliches Verhältnifs auch in *Schützens* Werke obwalte, können wir freilich mit Gewifsheit nicht behaupten. Den Kampf des Alten und des Neuen, wie er in seinen früheren Hervorbringungen erscheint, haben wir zuvor uns anschaulich zu machen gestrebt; wir haben gesehen, wie das Eine und das Andere, je nach den Anforderungen seiner Aufgaben, dort hervorgetreten, oft mit Bewufstsein und Bedeutung einander entgegengestellt sei; wie ihm späterhin das Neue immer ausschliefslicher, eigenthümlicher, bestimmter sich gestaltet habe, und dürfen daher wohl voraussetzen, dafs ihm, dem geistreichen, bildungskräftigen Künstler, mehr gelungen sein werde, eine Aufgabe zu beherrschen wie diejenige, in deren Lösung wir zuvor einen Tonkünstler von nur zweitem Range begriffen fanden. Demohnerachtet hat sein Werk wohl kaum von allen den Mifsverhältnissen gänzlich frei bleiben können, welche wir dort zu rügen fanden; wenn nämlich in ihm, wie in dem zuvor betrachteten, eine neue, aus einer späteren Kunstrichtung sich entwickelnde Darstellungsform, einer überlieferten, mit einem früheren Streben lebendig verwachsenen Anordnung hat angepafst werden sollen; wogegen leichter durch eine überlieferte, als herkömmlich und handgerecht beibehaltene Form ein neuer Geist hervorbricht, und sie von innen heraus erneuert und umgestaltet, wie wir dieses an den früheren vierstimmigen Gesängen unseres Meisters gesehen haben. Wie ihm aber späterhin gelungen sei, andere Ereignisse der heiligen Geschichte: die Verkündigung der Maria, die Erscheinung des Engels vor der Flucht nach Ägypten, den kindlichen, im Tempel lehrenden Erlöser, die Bekehrung des Paulus, in lebendigen, durch neue Darstellungsformen gestalteten, wenn auch weniger umfangreichen Bildern uns vorüberzuführen, bewegt und gegenwärtig wie sie uns erscheinen, dennoch ihre kirchliche Bedeutung eindringlich darzulegen; das glauben wir in dem Vorigen bereits gezeigt, und dadurch sein Verhältnifs zu seiner und der folgenden Zeit ausgesprochen zu haben.

Wenig bleibt nach diesen Betrachtungen von den übrigen, in der vorliegenden Sammlung enthaltenen Gesängen uns noch zu berichten. Am nächsten durch ihren Gegenstand steht den eben besprochenen die Behandlung der Worte des Simeon an die den Erlöser im Tempel darbringende Maria, aus dem Evangelio für den Sonntag nach dem Christtage (Luc. II, 34. 35.): „Siehe, dieser wird gesetzet zu einem Falle und Auferstehen Vieler in Israel, und zu einem Zeichen, dem wiedersprochen wird; und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen, auf dafs vieler Herzen Gedanken offenbar werden." Diese ernsten, bedenklichen Weissagungen von dem neugeborenen Erlöser durch eine einzelne Stimme vortragen

zu lassen, erschien unserem Meister mit ihrem Gewichte und Nachdruck unvereinbar. Er hat es daher vorgezogen, unter fünf wesentliche Singstimmen sie zu vertheilen, und diesen zwei eben so nothwendig mitwirkende Instrumente beizugeben; sie zu drei, durch volle Schlüsse in sich zwar abgegrenzten, jedoch unmittelbar an einander gereihten Tonbildern zu gestalten, deren jedes durch einen melodischen Satz und Gegensatz, durch Verflechtung und allmählich reichere Entfaltung beider (nach Art seiner zuvor beschriebenen Gesänge) Leben empfängt. Nicht in der Auffassung und Anordnung also unterscheidet sich dieser Gesang von den früheren des Meisters, sondern nur durch gröfsere Klarheit des Tongewebes, Nachdruck des Eintrittes jeder Stimme, Lebendigkeit und Anschaulichkeit der bewegenden Grundgedanken. So zeigt uns auch die Composition des 133sten Psalms: „Siehe, wie fein und lieblich ist es, dafs Brüder einträchtig bei einander wohnen" für fünf Singstimmen, (zwei Soprane, Alt, Tenor, Bafs) und sechs Instrumente aufser der begleitenden Orgel, (drei Geigen, eine Viole, Fagott und Bafs) den Fortschritt unseres Meisters in Ausbildung früherer Formen. Mit vieler Vorliebe, mit Geist und Innigkeit, ist das in zwei Theile gesonderte Ganze behandelt, deren erster durch die beiden früheren Psalmverse gebildet wird, durch den dritten der zweite. In schöner Eintracht (wie die Worte des heiligen Sängers sie preisen) greift Gesang und Begleitung in einander; bald klingt in dieser der Gesang nachhallend wieder, bald, während ein bewegender Grundgedanke in ihr sich entfaltet, dringt, ehe er noch völlig aus einander gebreitet worden, leise anschwellend, der Gesang in sie hinein, und wiederum beginnen die Instrumente ihr Spiel, ehe jener noch seinen Schlufsfall gefunden und beendet hat. So im Beginne; als Einleitung führen die Instrumente ein chromatisches Thema fugenartig durch, und allmählich nach einander eintretend, gesellen sich ihnen die Singstimmen mit der feierlich austönenden Aufforderung: „Siehe!" In ihrer höchsten Fülle ertönt diese in reinem Gesange allein, das Tonspiel jedoch schliefst abermals sich an, sobald der Gesang zum Schlusse sich hinneigt; der „köstliche Balsam, welcher von Aarons Haupt hinabfleufst in sein Kleid," hat, in einem nach der Tiefe herabwallenden Tonstrome, dem Meister wiederum Gelegenheit zu einer Tonmalerei gegeben; sanfte, der Tiefe sich zuwendende, lang aushallende Bindungen der Singstimmen, bewegtes Spiel der Instrumente, aus denen sich das Fagott besonders und eigenthümlich hervorhebt, malen den Thau, der vom Hermon herabfällt, wie denn überhaupt jeder Satz ein kleines, durch sein besonderes Motiv belebtes Tonbild darstellt, durch Verkettung der Schlufsfälle und Eintritte aber alle an einander gereiht sind. Am breitesten ausgeführt zeigt sich der Schlufssatz: „denn daselbst verheifst der Herr Leben und Segen ewiglich"; einfach harmonisch ausgesprochen erscheint die Verheifsung, in lebendiger Stimmenverwebung das Verheifsene, beides aber im Verfolge nicht durch Nebeneinanderstehen allein, sondern auch durch Verknüpfung entgegengesetzt, in welcher das Bewegte und das feierlich Langsame einander wechselseitig beleben.

So eigenthümlich deutsch endlich unser Meister in der vorliegenden Sammlung uns erschienen ist, haben wir doch schon hin und wieder Anklänge einer Vorliebe für italienische Meister auch hier wahrgenommen; wir finden sie deutlich und ausdrücklich durch Nachahmung eines italienischen vierstimmigen Gesanges eingestanden, der in Wechselgesängen zweier Soprane und Tenore, mit kurzen, einleitenden dreistimmigen Instrumentalsätzen, aus welchen Stimmen zuletzt eine volle Harmonie sich gestaltet, das Lob des Erlösers feiert. Das Vorbild unseres Meisters, ein Lied an die h. Jungfrau (*super lilia convallium*) ist von *Alexander Grandi*, einem venedischen Meister, der in den Jahren 1613 bis 1636 blühte, auch in Deutschland sehr beliebt war, wie die Sammlungen des *Schadäus*, *Donfrid*, und *Ambrosius Profe* zeigen, und (den Titeln seiner Werke zufolge) in seiner Vaterstadt durch mehrere Jahre

das Amt eines Vicemeisters der Capelle von S. Marcus bekleidete. [1]) Die angenehme Gesangsweise des venedischen Meisters (vielleicht seines Freundes von früheren Reisen her) hat Schütz einem deutschen Liede angeeignet; er wünschte sie dem zu opfern, den sein Herz, ein frommes und demüthiges durch sein ganzes Leben, vor allem liebte, obgleich das ursprüngliche Madonnenlied noch immer hindurch klingt:

O Jesu süfs, wer dein gedenkt,
Sein Herz mit Freud' wird überschwenkt,
Kein' Süfsigkeit zu finden ist
Als wo du, Jesu, selber bist.
Jesu, des Herzens Freud' und Wonne,
Du Licht der Welt und Gnadensonne,
Dir gleichet nichts auf dieser Erden,
In dir ist, was man kann begehren;
Jesu, du Quell der Gütigkeit,
Der einig' Weg zur Seeligkeit,
Du süfser Flufs und Gnadenbronn,
Des Vaters eingeborner Sohn!
Jesu, du engelische Zier
All' Himmels Heer' lobsingen dir.

Sieben Jahre später, um 1657, als unser Meister bereits zwei und siebzig Jahre zählte, wurden zwölf geistliche, angeblich in Nebenstunden von ihm aufgesetzte Gesänge zu vier Stimmen für kleine Cantoreyen, durch ***Christoph Kittel***, Churfürstlich Sächsischem Hoforganisten zu Dresden herausgegeben. Dieser berichtet, er habe seit dem Beginne seines Dienstes Schützsche Tonwerke gesammelt, um die ihm untergebenen Capellknaben daran zu üben. Nun seien ihm auch diese zwölf Gesänge „Dero Würdigkeit" vorgekommen, die er jetzt, mit Bewilligung des Urhebers, zu Gottes Ehre, und christlich-nützlichem Gebrauche in Kirchen und Schulen, zum öffentlichen Drucke ausgefertigt habe. Alle diese Gesänge sind dem kirchlichen, oder Hausgottesdienste bestimmt: eine deutsche Messe, Kyrie, Gloria, Credo; die Einsetzungsworte des Abendmahls; der hundert und elfte Psalm; die Sequenz: Danksagen wir alle; der Lobgesang Mariä; die deutsche gemeine Litaney; das ***Benedicite*** und ***Gratias*** vor und nach dem Essen in gleicher Sprache; endlich der Jubelgesang des h. Bernhard, und der Hymnus: ***Christe fac ut sapiam.*** Kirchliche Tonarten herrschen hier wiederum vor: die phrygische und mixolydische in ursprünglicher, die dorische und aeolische in dieser, und versetzter Tonhöhe, einmal die versetzte ionische; und wenn auch ein aufmerksamer Beobachter leicht den späteren Meister in ihrer Behandlung erkennen wird, so tönen doch Anklänge der bis dahin so mannigfach ausgebildeten weltlichen Tonkunst aus diesen Gesängen weniger hervor, als aus früheren Werken unseres Meisters. Zum Theil mag es ihre Bestimmung sein, welche sie eben so gestaltete, vielleicht aber auch die mit den Jahren zunehmende Hinneigung des greisen Tonkünstlers zu dem Alten. Denn sind auch diese Gesänge erst später, und durch einen Andern gesammelte, so zweifeln wir doch, ihrer inneren Beschaffenheit zufolge, nicht daran, dafs sie wohl nur wenige Jahre vor ihrer öffentlichen Herausgabe entstanden sind, zumahl selbst die letzten Lebensjahre des Meisters nicht ohne tonkünstlerisches Schaffen blieben. Berichtet uns doch ***Martin Geier*** in seiner Lei-

---

[1]) *In den Aufschriften der um* 1620 *bis* 1626 *von ihm erschienenen Werke heifst er so;* 1628 *stand er der Kirche Sa. Maria Maggiore zu Bergamo vor, einer noch jetzt bedeutenden Anstalt für geistliche Tonkunst;* 1636 *scheint er, einem späteren Werke zufolge, wieder in seine frühere Stellung zurückgekehrt zu sein.*

chenrede, dafs Schütz im höchsten Alter, als Gehör und Gesicht bereits anfingen, ihn zu verlassen, noch eine Passion nach drei Evangelisten mit vielem Fleifse verfertigt habe, die jedoch, (wie es scheint) niemals im Drucke erschienen ist. Mäfsigkeit, und äufsere wie innere Stille, bezeichneten dieses sein höchstes Alter. Wie in früheren Jahren, als ihm der Tod seine geliebte Gattin entrissen hatte, das Lesen des Psalmbuchs in D. Beckers poetischer Umschreibung ihm besonderen Trost gewährte, so gereichte der lateinische Psalter zu Erquickung seiner letzten Tage, zur Vorbereitung auf den ernsten Heimgang, und wir finden bemerkt, dafs der 119te Psalm vornehmlich ihn beschäftigt, ja noch zu „stattlichen Compositionen," den letzten Blüthen seines reichen Kunstlebens, begeistert habe. Auch ist eben dieser heilige Gesang voll herrlicher und tröstlicher Worte: „Meine Seele liegt im Staube, erquicke mich nach deinem Worte;" — „Wie habe ich dein Gesetz so lieb, täglich rede ich davon;" — „Du bist mein Schirm und Schild, ich hoffe auf dein Wort;" — „Wenn dein Wort offenbar wird, so erfreuet es, und machet klug die Einfältigen." — So ruhten denn auch seine Augen oft auf dem 54sten Verse dieses Psalms: „deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt" *(cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae.)*. Er wünschte sie zu seinem Leichentexte und zum Grabliede, und da er sich selber in deren Betonung nicht mehr zu genügen fürchtete, gedachte er eines seiner Schüler, ***Christoph Bernhard***, ihn darum anzugehen. Bernhard, in demselben Jahre zu Danzig geboren, wo unser Meister seine Lehrjahre bei Johannes Gabrieli vollendet hatte (1612), scheint in frühen Jugendjahren bereits nach Dresden gekommen zu sein, wohin lange schon innere Sehnsucht ihn gezogen hatte; als von den umgebenden Höhen die Stadt, das Ziel seiner Wallfahrt, sich ihm zuerst darstellte, soll er zu seinem ersten dichterischen Versuche begeistert worden sein. Hier blieb er unter den Augen unseres Schütz viele Jahre, der liebste seiner Schüler, Alt- und Tenorsänger zuerst, Hofcomponist sodann, und Helfer seines Meisters. Diesem stand er bei vor allem in der Bildung und Erweiterung der dortigen, nach den Kriegsjahren umgestalteten Hofcapelle, die zu den berühmtesten jener Zeit gehörte, und nicht weniger als fünf Capellmeister zählte; ***Schütz***, als Obercapellmeister, ihm zur Seite ***Bernhard*** als seinen Helfer; drei Italiener aufser ihnen, welche die wachsende Vorliebe für italienische Setzweise, durch unseren Meister selbst geweckt und gepflegt, und seit seiner Zeit dort immer mehr befestigt, dahin gezogen hatte; die Römer ***Vincenzo Albrici*** und ***Marco Gioseffo Peranda***, und den Perusiner ***Johann Andreas Bontempi***, später (1695) Geschichtschreiber der Tonkunst. Eifersucht, und Mifsverständnisse mit diesen seinen ausländischen Amtsgenossen, hatten Bernhard schon seit 1664 bewogen, mit Erlaubnifs des Churfürsten, und auf besonderes Ansuchen des Rathes zu Hamburg, das Cantorat an der dortigen S. Jakobskirche anzunehmen, und von seinem hochverehrten Meister zu scheiden. An ihn nun schrieb derselbe wegen Composition seines Grabliedes; er wünschte es fünfstimmig, für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bafs, im Style des Palestrina gesetzt; nach älterer Weise also, für deren Haupt Palestrina damals allgemein galt, bei dem sie am strengsten und reinsten sich darstellte. Daraus eben erklären wir uns, dafs Schütz nicht seinen eigenen Meister, Gabrieli, als denjenigen genannt habe, den sein Schüler sich als Vorbild nehmen solle. Die Bezeichnung: „Palestrina-Styl" deutete seine Absicht mit wenigen, ihrer herkömmlichen Bedeutung nach völlig verständlichen Worten, deutlich an; denn Palestrina hatte durch sein ganzes Leben, wenn auch auf mehren Kunstgebieten thätig, doch in einer Richtung sich fortgebildet, eine Darstellungsform sich angeeignet, und sie ausgestaltet; Gabrieli, obgleich seine innerste Eigenthümkeit nimmer verleugnend, war doch auf so viel mannigfaltigere Weise thätig gewesen, dafs sein nunmehr greiser Schüler statt einer kurzen, verständlichen Bezeichnung, eine schon längere Auseinandersetzung

würde nöthig gehabt haben, um seinem Zöglinge seine Absicht deutlich zu machen. Denn wir zweifeln nicht, dafs er gewünscht, die Töne seines Grabliedes möchten einen Anklang jener Töne enthalten, die seine Jugend erfreut und erhoben hatten. Wie es oft zu geschehen pflegt, dafs im höheren Alter dem geistigen wie leiblichen Auge das Nächste unerkennbar wird, das Entfernte dagegen mit völliger Schärfe nahe tritt, so waren auch wohl ihm, neben seinen frommen Hoffnungen auf ein künftiges, erhöhtes, seeliges Fortwirken, die Tage der Vergangenheit, einer begeisterten Jugend, wieder lebendig geworden; das Alte war in verklärter Gestalt vor ihn hingetreten, die Stimme des Glaubens, die ihn dadurch zuerst gerufen und erweckt hatte, ernst und freundlich wie sie ihm erklungen, sollte noch an seinem Grabe in ähnlichen Lauten vernommen werden. Seinen Sinn hatte sein geliebter Bernhard völlig verstanden. Schon zwei Jahre vor seinem Tode, um 1670, hatte er ihm das Gewünschte übersendet, zu seiner völligen Zufriedenheit und grofsen Freude. „Mein Sohn (schreibt ihm Schütz), Er hat mir einen grofsen Gefallen erwiesen durch Uebersendung der verlangten Motette. Ich weifs keine Note darinnen zu verbessern." Erst am 6ten November 1672, im 57sten Jahre seines Capellmeisteramts, in einem Alter von 87 Jahren und 29 Tagen, traf ihn der lang erwartete Tod, schleunig zwar, doch nicht unvorbereitet. Sein Freund, der churfürstliche Oberhofprediger Martin Geier hielt ihm die Leichenrede über den gewählten Text, und die Hofsänger führten Bernhards Composition desselben an seinem Grabe aus, gewifs mit aller Innigkeit, welche die frommen Worte, und das Andenken an Denjenigen erheischte, der sie gewählt. Kaum wird es daher wohl der Aufforderung bedurft haben, mit welcher Geier seine Leichenrede schliefst. „Nun ihr edlen Musici (sagt er), ihr Virtuosi und treue Clienten eures eisgrauen Senioris, umfanget und begleitet mit Thränen den Körper des seeligen Herrn Capellmeisters zu seiner Grabesstätte. Machet und haltet anitzo ihm, nach Churfürstlicher gnädigster Anordnung, die angestellte Kirchenmusik bei seiner Bestattung auf das beweglichste, und wisset, dafs ihm seine letze Ehre zwar hiedurch erwiesen, die eurige aber hiedurch wachsen, und euch bei Hohen und Niedrigen noch mehr beliebt machen wird."

VI. Allgemeiner Ueberblick, und Schlufs.

So finden wir uns denn, hundert Jahre fast nach dem uns bekannt gewordenen, ersten öffentlichen Erscheinen Gabrieli's, durch die letzten Tage seines merkwürdigen Schülers, an ihn, und seine künstlerische Wirksamkeit lebhaft wiederum erinnert; und wie wir in diesem Schüler die lebendige Entfaltung der von seinem Meister gepflanzten Keime erkannten, so dürfen wir an ihm auch der stillen und steten Einwirkung der durch denselben gezeitigten Blüthe uns erfreuen. Stehen wir nun hier an dem Ziele unserer ausführlichen, in das Einzelne gehenden Berichte über das Zeitalter, dessen Bezeichnung an der Spitze dieser Blätter steht; so wird ein zurückschauender Blick auf die durchmessene Bahn, auf die wechselnden Gestalten, die während unserer Wanderung an uns vorübergingen, — war auch die Bedeutung jeder einzelnen an ihrer Stelle uns nicht entgangen —, doch alle in ihrer gegenseitigen Beziehung, ihrem lebendigen Verhältnisse zu dem Manne uns zeigen, nach dessen Namen wir das Zeitalter genannt haben, das uns bisher beschäftigt hat.

Einen Kirchengesang, entstanden in frühester christlicher Zeit, in seinen Grundzügen noch unter uns fortlebend, sahen wir in mannigfacher Gestaltung hervorblühen aus dem heiligen Worte der Offenba-

rung. Hier, wie gebunden durch die äufsere Erscheinung des Wortes, hilft er noch dessen Vernehmlichkeit allein erleichtern; immer reicher, in sich geordneter, immer vollkommener ausgestaltet, geht er dann aus ihm hervor; in einer Fülle von Formen endlich erschlossen, zeigt er sich als bedeutsamer Schmuck der kirchlichen Feier; einer Feier, die jede, auf jeglicher Stufe der Entwickelung erschienene Gestalt dieses heiligen Gesanges, als eine in sich nothwendige, in ihren Kreis aufnimmt, das heilige Wort auf solche Weise am würdigsten zu hegen bemüht ist. Nun hatte im Verlaufe der Zeit, weniger vielleicht in Worten ausgesprochen, als durch die That bewährt, jene Ansicht sich ausgebildet, welcher die christliche Kirche in ihrer endlichen Erscheinung als Vollendung, als Verklärung des untergegangenen alten jüdischen Tempeldienstes erschien. Für die Sünde der Welt hatte der Herr am Kreuze gelitten, die blutigen Opfer tilgend durch seine Selbstopferung; in geheimnifsreicher Feier, geknüpft an das letzte Mahl des Herrn, beging nun der Priester, das Brot, den Wein, auf wunderbare Weise durch das Wort umgestaltend, sie darbringend und geniefsend, ein unblutiges Opfer wie Opfermahl. Das Allerheiligste hatte die Lade des Bundes, und in ihr das durch Jehovah selber gegebene, in den Stein geschriebene Gesetz bewahrt; das kostbarste Gefäfs an heiligster Stelle umschlofs jetzt Denjenigen, welcher des Gesetzes Erfüllung gewesen, gebannt in die unscheinbare Gestalt des geweiheten Brotes, den Gläubigen in leiblicher Gegenwart einen Gegenstand der Anbetung. Ein neuer Hohepriester nahm den Stuhl des alten ein, Nachfolger Dessen, den der Erlöser selber bezeichnet als den Fels, auf den er seine Kirche gegründet. Ein abgesonderter, in sich immer mehr geschlossener Priesterstand, erschien als Spender aller göttlichen Geheimnisse, durch heilige Weihe, ausgegangen zunächst von dem Heilande selber, fortgepflanzt durch seine Apostel, von dem neuen Hohenpriester einer mannigfach abgestuften Schaar kirchlicher Vorsteher kraft göttlicher Machtvollkommenheit übertragen. Auf die mannigfaltigste Weise, und in heiligen Gesängen zumal, erinnerte, allezeit bedeutsam, die heilige Feier eines jeden Tages an ein solches Verhältnifs des alten und des neuen Bundes, und ihrer Gottesdienste; der würdigste Glanz umgab die, in ihrer ganzen Erscheinung als triumphirende sich kund gebende Kirche. Bei diesem Hochhalten, ja Vergöttern der erscheinenden Gestalt derselben, konnte es nicht fehlen, dafs der äufseren Erscheinung des Wortes, dessen Trägerin sie war, und so auch dem heiligen Gesange, in welchem es sich offenbarte, eine besondere Verehrung gezollt wurde. Wie aber auch die bildende Kunst in der Kirche eine liebevolle Pflegerin finden, wie in ihr die lebendige Ahnung eines höheren, göttlichen, heiligen Lebens, eines neuen Himmels und neuer Erde, wunderbar ergreifend, sich aussprechen mochte: die Tonkunst, die lebendige Stimme des Inneren, blieb lange Zeit ihrer tieferen Entfaltung beraubt. Denn der Ton war der unmittelbare Schmuck des heiligen Wortes, ein mit ihm allgemach unzertrennlich vereinter; in der Gestalt nun, wie Beides in der Kirche heimisch geworden, sollte es, in unangetasteter Reinheit bewahrt, die köstlichste Zierde der ganzen Feier, ja, ihr bedeutsamster Mittelpunkt sein. Was aus der Mitte jener heilig gehaltenen, mit dem Worte verwachsenen Tonweisen, ihre Seele offenbarend, sich allmählich entfalten wollte, wurde als schädliche, verderbliche Neuerung abgewiesen; einem Umbauen, Einfassen derselben durch andere Tonweisen, wie das künstliche Tabernakel, eine Nachbildung der hehren Tempelgebäude, die geweihte Hostie umschlofs, wie das Gold den köstlichen Edelstein einfafst und hervorhebt, wurde endlich, obwohl unwillig, Raum gewährt. In solcher Gestalt finden wir die Tonkunst um die Zeit der noch ungetrennten Herrschaft der alten Kirche. —

Zu jener Zeit nun, wo, in lange vorgedeuteter Entwickelung, das heilige Wort der Offenbarung als erquickender, frischer Lebensquell, nicht allein erkannt, sondern auch innerlich erfahren wurde,

fällt die Blüthe der Tonkunst in höherem Sinne; mit einem der merkwürdigsten Ereignisse der Menschengeschichte hängt sie auf das Innigste zusammen. Die gewöhnliche Bezeichnung desselben als Kirchenverbesserung, Reformation, veranlafst uns oft zu der Ansicht, als sei damals überhaupt nur davon die Rede gewesen, grobe Mifsbräuche zu beseitigen, der gesunkenen Zucht wieder aufzuhelfen; und bleiben wir, frühere Regungen, als vereinzelte, nicht beachtend, bei der nächsten Veranlassung der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eingetretenen kirchlichen Bewegungen stehen; so war es allerdings der niemals schärfer hervorgetretene Widerspruch der köstlichen, fleckenlosen, ehrwürdigen Gestalt der erscheinenden Kirche, und ihres verderbten Innern, eines übertünchten Grabes voll Moder und Verwesung; des ruchlosesten Lebens ihrer Diener, und des ihnen gewährten Besitzes der höchsten Gnadengaben, welche aus der unreinsten Hand mit heiliger Ehrfurcht entgegengenommen werden sollten; der Handel (wie schon in früheren Tagen ein grofser Dichter ihn nennt) mit dem Brote des Lebens, das der Vater der Güte Niemandem verschliefst; dieser Widerspruch, dieses Unwesen, das den lebhaftesten, gerechtesten Unwillen erregte, Schlichtung und Abhülfe dringend erheischte, und endlich die Trennung der Kirche herbeiführte. Hätten nun Schlichtung und Abhülfe genügt, wäre überhaupt nur durchgängige Reinigung vonnöthen gewesen, so würde von der einen Seite dem in vielen Häuptern der alten Kirche gezeigtem guten Willen, solchen Anforderungen zu genügen, unbedingtes Lob, der Hartnäckigkeit der Reformatoren, welche dann diesen Namen verdiente, strenge Rüge gebühren. Aber es war das durch solche Veranlafsungen, durch den Streit, den sie erregt hatten, erwachte Bewufstsein des Ungenügenden, wie der Erscheinung überhaupt, so der, eines sinnlichen, in Glanz und Hoheit prangenden Gottesreiches; die Ueberzeugung, dafs in seiner wahren Bedeutung ein solches Reich nicht von dieser Welt sei; dafs das göttliche Wort, seine Grundlage, nicht, einem tiefen Geheimnisse gleich, nur wenigen Eingeweihten offenbart, durch sie fortgepflanzt werden dürfe, dafs es ein Gemeingut Aller sei; dafs, wer sein Leben der Betrachtung, dem Erforschen desselben geweiht, nun auch den reichen Quell desselben den Durstigen zu öffnen habe, zu Erneuerung, Umgestaltung des ganzen inneren Lebens, (die er an seinem eigenen Beispiele bewähren müsse) zu Befähigung für eigenes, durch das seeligste Finden unaufhörlich belohntes Suchen; alles dieses, wodurch Trennung, theilweise Auflösung des bisher Bestandenen, seinem Wesen nach damit völlig Unvereinbaren, herbeigeführt wurde. Das Wort war dem Gläubigen nicht länger eine geheimnifsvolle Zauberformel, eine beschwichtigende, heilende; nicht länger ein köstliches Juwel, das, wie es durch Farbe und reinen Glanz das Auge und den inneren Sinn erquickt, auch als Talisman behütet, und aufsergewöhnliche Kräfte verleiht; es war ein Keim, der sich in die Herzen senkte, und in jedem, das ihn willig aufnahm, eine verschiedene, köstliche Blüthe, in reicher Mannigfaltigkeit, in steter Erneuung zeitigte. Wie nun die Predigt, die Verkündigung des Wortes, die Kraft entzündete zu heilsamer Erneuung und Umgestaltung des inneren Lebens, so strömte wiederum der Gesang das lebendige Bewufstsein dessen aus, was durch das Wort gewirkt worden, auf eine Weise, wie es eben nur die Töne vermögen. Denn seine eigenthümliche Belebung, seine Entfaltung in der Tiefe des Gemüthes zu offenbaren, ist keiner Kunst in dem Maafse gegeben, wie der Tonkunst. So darf es nicht befremden, dafs eben um jene Zeit ihr Geist, lange gedämpft, zuerst seine Schwingen regte; dafs an die Stelle der bisherigen, sinnreich künstlichen Einfassung alter, mit dem heiligen Worte, mit dem begeisterten Liede vergangener Jahrhunderte untrennbar verwachsener Weisen, nunmehr ihre lebendige Entfaltung trat, die Offenbarung der in ihnen lebenden Seele; dafs jene Grundformen der älteren heiligen Tonkunst, die Kirchentöne, nachdem sie lange in verhülltem Keime geschlummert hatten, nunmehr in ihrer wahren Bedeutung erblühten, wie

wir sie darzulegen versuchten. Nothwendig aber war diese Blüthe nicht eine, auf jene Gegenden allein beschränkte, in denen die Umgestaltung der Ansicht des ganzen kirchlichen Lebens, von der wir reden, die herrschende wurde, sondern eine, überall, wo die Kunst nur Wurzel gefafst hatte, hin verbreitete. Denn die Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts zeigt uns deutlich, dafs die geistige Regung auf der sie beruhte, eine allgemeine gewesen; nur dafs die Häupter der alten Kirche, den Keim der Zerstörung ahnend, womit sie ihr drohte, frühe schon alle Kräfte aufwendeten, sie zu dämpfen, wohin ihr Arm zunächst reichte, während sie jede Veranlassung der aus heftigem, gerechtem Unwillen über grobe Mifsbräuche hervorgegangenen, gefährlichen Bewegungen, beseitigend und bessernd im Einzelnen, zu tilgen bemüht waren. Was nun in Lehre und Leben nicht mit voller Kraft hervortreten konnte, das fand eine heilige Stätte der Entfaltung in der Kunst; mit einer Reinheit und heiligen Anmuth, aber auch keuschen Strenge, offenbart es hier in den Tönen die ganze Fülle der Sehnsucht des Innern, alle früheren Zweifel an der Verklärung des Wortes durch die Tonkunst für eine Weile siegreich überwältigend. Konnte nun, auch von aufsen her, eben Italien, das wir hiebei zunächst im Sinne haben, aller der Lebenskeime leicht theilhaft werden, welche die neue geistige Richtung in der Tonkunst geweckt hatte; empfing es seine Lehrer, die Gründer seiner Schulen, aus den Niederlanden, der frühesten Wiege der Tonkunst; übertrugen diese, was die lebendig dort vorschreitende, kirchliche Umwandlung, durch Eintritt des Volksgesanges in die Kirche, und dessen bedeutsame, einfach harmonische Entfaltung auch für Belebung der Kunst gewirkt hatte, in jene ihre neue Heimath; stand Venedig mit Deutschland in fortwährendem, lebhaftem Handelsverkehre; fanden alle, auf diesem Wege überkommenen Anregungen einen trefflich zubereiteten, fruchtbar empfangenden Boden; so darf es nicht befremden, dafs eben hier eine köstliche, ja, in einer bestimmten Richtung sogar reichere Blüthe der heiligen Tonkunst als irgend sonst, gezeitigt wurde. Denn alle Kraft der empfangenen geistigen Anregungen vereinte sich hier in der Kunst, als ihrem Brennpunkte; der letzte Glanz der von ihr scheidenden Sonne derselben überstrahlte so die alte, von ihren gröbsten inneren Mängeln unterdefs gereinigte Kirche, und eine Weile noch hat sie eines erquickenden Abendrothes derselben sich zu erfreuen gehabt. Wie aber alle in ihr gereifte Kunst eine Frucht war des in ihr beschlossenen reineren Sinnes, der die Erscheinung nicht vergötterte, sondern verklärte, eine Frucht der lebendigen Sehnsucht nach jenem himmlischen Jerusalem, der wahrhaft triumphirenden Kirche; so am meisten die Tonkunst, die Blüthe einer Regung, die, ihrem Wesen nach, auf Umgestaltung und Erneuerung gerichtet, in dieser ihrer geistigsten, geheimnifsvollsten Entfaltung sogar die Keime der Auflösung ihrer Pflegerin in sich beschliefsen mufste. In dieser Entfaltung nun, wie wir sie beschrieben, glauben wir zugleich das Wesen, den Inhalt jener tonkünstlerischen Richtung aufgezeigt zu haben, der in den vorangehenden Blättern wir so oft den Namen eines Einbildens des Wortes in den Ton beilegten.

Aber eine andere Ansicht noch von dem Verhältnisse des Wortes zu dem Tone gestaltete sich gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, gewurzelt in der wachsenden Kenntnifs des klassischen Alterthums. Das grofse Gespräch Aller mit Allen, eingeleitet durch die um die Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts erfundene Buchdruckerkunst, hatte, in Ausbreitung des gesammten Schriftwesens, die Verkündigung, die Entfaltung des heiligen Wortes vorbereitet und befördert; die Forschung in den Schätzen des Alterthums, welche damals, einer Weltbegebenheit zufolge, dem westlichen Europa reicher zuströmten, war nicht minder dadurch eingeleitet worden. In den von der neuen kirchlichen Bewegung ergriffenen Ländern, fand jene Richtung, durch die allgemein geweckte Lust an Geschichts- und Sprachforschung, För-

dernifs. Wie man in beiden ein Mittel erkannte, die Kirche in ihrer vergänglichen, dem Verderben unterworfenen Erscheinung, von allem Wuste, den Willkühr und Entartung um sie angehäuft, zu säubern, sie zu einem, ihrer ursprünglichen Heiligkeit übereinkommenden Zustande zurückzuführen, so auch hegte man für Wissenschaft und Kunst im weitesten Sinne gleiche Hoffnung, durch die fortschreitende Kenntnifs der alten Musterbilder. Aber in Italien eröffnete diese Forschung einen hellen Blick in eine grofse, dem Volke nicht fremde, sondern in vieler Beziehung als die seine zu bezeichnende Vorzeit, in eine Blüthe der Kunst, der Wissenschaft, von der die Gegenwart nur einen matten Abglanz zu bieten schien, deren Zurückführung nicht allein möglich, sondern als das schönste, das würdigste Ziel aller Bestrebungen sich darstellte. Früher, allgemeiner als irgend wo anders, mufste die Richtung auf das klassische Alterthum eben hier Wurzel fassen; und ging sie dort, durch kirchliche Bewegungen begünstigt, mit den im Gefolge derselben hervortretenden Neuerungen Hand in Hand, so fand sie hier eine Stütze in einer bei den edelsten Geistern allgemach sich verbreitenden Unzufriedenheit mit dem Zustande der Kirche, die freilich nicht zu dem Streben nach Erneuerung des kirchlichen Lebens hinwirkte, sondern auf Zurückführung eines früheren, glänzenderen, von der Gegenwart völlig verschiedenen, auf einer ganz anderen Wurzel beruhenden Zustandes. Wie zu Florenz ein Verein tiefsinniger, fein gebildeter Männer, die Wiederbelebung platonischer Weisheit in jener berühmten Akademie versucht, deren kurze Blüthe vor der prophetisch trüben Begeisterung Savonarola's verwelkte; wie zu Rom die Kunst Griechenland's, mehr und mehr zu lebendiger Anschauung gebracht, in den edelsten Geistern einen Trieb der Nachfolge entzündet, aus dem die eigenthümlichsten, bedeutsamsten Gestaltungen hervorgingen; wie in Schrift und Rede die alten Muster allgemach zu allgemeinen Vorbildern geworden, dürfen wir an diesem Orte nur andeuten. Wie nun aus den allmählich hervorgezogenen Trümmern des Alterthums die Gestalt, das Wesen jener Zeiten immer mehr hervordringt, und zu der Gegenwart ein lebendiges Verhältnifs gewinnt; wie in Weisheit, Dichtkunst, Bildnerei, sie in ihrem Glanze, in ihrer grofsartigen Erhabenheit angeschaut wird; so lassen immer emsiger durchforschte Berichte eine nicht mindere Herrlichkeit auch in der Tonkunst jener Tage ahnen. Der Mangel an überlieferten Werken dieser Kunst reizt die Forschung nur noch mehr; je überschwenglicher die Einbildungskraft das Bild ihrer Blüthe sich ausmahlt, um so unerträglicher stellen die Mängel sich dar, die man in der Gegenwart überall findet. Eine neue Bahn mufs der Tonkunst gebrochen werden, ruft man bald einstimmig, auf dem Wege, den die grofsen Alten gegangen sind; von der Fessel des gewohnheitsgemäfs Ueberlieferten mufs sie befreit werden; die schmählichste Entartung nur zeigt überall die Gegenwart, die Entstellung der in unreiner, durch barbarische Jahrhunderte mehr noch verdunkelter Ueberlieferung aufgefafsten, ewigen Regeln, welche die Alten gegeben. Eine aber ist die höchste von allen, ohne welche der Kunst nirgend Heil mehr blühen kann, die Einheit des Dichters und des Tonkünstlers. Nimmer wird die grofse, ergreifende, ja, gewaltsam erschütternde Macht der Tonkunst über die Gemüther, welche Berichte jener Vorzeit preisen, uns wiederum erscheinen, wenn nicht der Tonkünstler statt seines unbestimmten, dunkel und ahnungsvoll anregenden, oder nur künstlich berechneten Spieles mit den Tönen, durch das die Kraft des Wortes gebrochen wird, dem Dichter wieder sich unterordnet, um, wie er dessen Worten den bedeutsamsten Schmuck verleiht, von ihnen hinreifsende Kraft zu empfangen. So ging allgemach jene Richtung hervor, in deren Anhängern wir das Streben aufgezeigt haben, den Ton in das Wort einzubilden, mit ihr aber zugleich jener Streit, welchem von diesen beiden die Herrschaft zukomme, der bis auf unsere Tage mit abwechselndem Erfolge geführt worden ist. —

Auf solche Weise erblüht in der bewegtesten, lebenskräftigsten Zeit, das innere Wesen, die Seele der Tonkunst, im Gesange, und in jener doppelten Gestalt wie wir sie beschrieben, tritt das Verhältnifs des Wortes hervor zu dem Tone, der lebendigste Spiegel der Anregungen, aus denen es sich gestaltet hat. Hier war das Wort erschienen als eine göttliche, erneuende Kraft; die von ihm ergriffene, erfüllte, geheiligte Seele strömt im Gesange das Bewufstsein jenes neuen Zustandes aus, den es in ihr gewirkt hat. Die Offenbarung jenes himmlischen Friedens, jener Seeligkeit, welche auch Schmerz und Bedürftigkeit siegreich verklären, das von einem todten äufserlichen Werke zu wahrhaftem Hingeben an Gott umgeschaffene Gebet begleiten, — diese Offenbarung ist es, zu der sie durch innere Nothwendigkeit sich gedrungen fühlt, und während sie in Tönen ihr innerstes Leben aushaucht, haftet das Wort nur deutend, bekräftigend an ihnen, seine vollste Bedeutung wird in den Tönen entfaltet. So erschliefst sich hier in den Kirchentönen das Reich der Wohlklänge, des Friedens: Wohlklänge sind es überall, auf denen das Wesen jener eigenthümlich gegliederten Tonreihen, ihre lebendige Beziehung zu ihren Grundtönen beruht; ein einzelner Mifsklang nur, ja, als solcher sich verbergend, tritt als Vermittler jener Beziehungen hervor (die kleine Septime des Mixolydischen); ein anderer, an der Grenze jener Reihen erscheinender (die kleine Secunde des Phrygischen) wird melodisch nur als trüber Abfall vernommen, während die Reihe, die eben er eigenthümlich bezeichnet, derjenigen unmittelbar zu verschmelzen vermag, in welcher am hellsten und heitersten die Fülle des Wohlklanges sich offenbart. Der Streit ist geschlichtet; von ferne nur, als Erinnerung an ihn, lassen die Mifsklänge sich vernehmen; in Bindungen, durch Wohlklänge unmittelbar vorbereitet und aufgelös't, bezeichnen sie die Innigkeit der allezeit erfüllten, immer lebendig glühenden Sehnsucht nach dem Heiligen; durchgehend rauschen sie schnell, fast unvernommen vorüber. — Dort ist das Wort erschienen als eine, die verschiedenartigsten Gefühle erregende Kraft, als eine erschütternde, ja, zermalmende, wie sie unmittelbar zu den Sinnen redet; am mächtigsten durch die Gewalt der vielfach erhobenen und gesenkten, gesteigerten und verhallenden, gedehnten und schnell dahin rollenden Laute der Stimme. Die ganze Fülle wechselnder Bewegungen des Gemüthes soll in ihm sich kund geben, und durchdringend wiederklingen in den Hörern; das Reich des Mannigfaltigen, Vielfachen soll hier sich aufthun, und wie in der leidenschaftlichen Bewegung nothwendig die Entzweiung vorherrscht, der Hader, so eröffnet sich in den Tönen hier das Gebiet des Gespaltenen, Gebrochenen, Widerstrebenden, der Mifsklänge, welche nun als die erkannten, geordneten Laute der Leidenschaft melodisch hervorbrechen, aus dem Vereine mannigfach auf einander gebauter Wohlklänge harmonisch hervortönen, die nicht länger mehr sich verbergenden Vermittler der Modulation, ja, das Innerste des bewegten Gemüthes selbständig offenbarend.

Zu Zeiten grofser, umgestaltender Bewegungen, erscheint die Thätigkeit der Menschen allezeit in bestimmten, unter ähnlichen Umständen sich wiederholenden Richtungen, durch deren Betrachtung geleitet wir alle die einzelnen, anscheinend verworrenen Ereignisse solcher Zeiten klarer vor uns sich auseinander legen sehen. Am deutlichsten tritt diejenige Richtung hervor, die wir als die reinigende bezeichnen möchten; welche das Fehlerhafte, Verderbliche, auszuscheiden, das Verlebte hinwegzuräumen trachtet, um dem Besseren Bahn zu machen, nicht selten aber im Rütteln an allem Bestehenden zu einem eigentlich umwälzenden Streben ausartet. Gegenüber derselben stellt sich, ihre schädliche Ausartung oft heilend, oft in nicht minder verderblicher Uebertreibung die Erscheinung versteinernd, eine andere, die wir die erhaltende nennen. Das bis dahin Bestandene wird durch die Länge seines Bestehens ihr gerechtfertigt, ja, geheiligt; die Ausschweifungen der Reinigenden werden klüglich benutzt, als sichere Kennzeichen der

Verwerflichkeit ihres ganzen Strebens; und entzündet sich, wie es meist geschieht, ein Kampf zwischen beiden Richtungen, so ist er von dieser Seite gegen das, in seinen Anfängen (dem vor Alters Gegründeten gegenüber) schwach und einzeln erscheinende Neue gerichtet, das, weil es die Keime der Auflösung jenes Alten zu entwickeln droht, vernichtet werden mufs. Mitten aber in Kampf und Zerstörung endlich erblüht eine gestaltende, erbauende Thätigkeit, der rechte Kern solcher Zeiten; weniger freilich in dem, was absichtlich, und mit Bewufstsein erstrebt wird, als demjenigen, was in den wahrhaft Begeisterten die Gnade Gottes wirkt, als Blüthe ihrer Begeisterung.

Wie nun um die Zeit der grofsen Glaubensreinigung bei den Kirchlichgesinnten alles ausgeschieden werden soll, was Willkühr, Trug oder Wahn, zu Verdunkelung der reinen Gestalt der Kirche um sie angehäuft, damit sie, an Haupt und Gliedern erneut, in verjüngter Schönheit hervortrete aus ihrer Entstellung; diesem Streben aber ein anderes gegenübertritt, die Erscheinung der Kirche als unantastbar festhaltend, das Wankende stützend, das Besudelte reinigend, das Vernachläfsigte herstellend, und nun die an das Leben dringenden Neuerer als böswillige, verstockte Feinde mit unerbittlicher Strenge verfolgend; so stehen auch in der Tonkunst, erblüht wie sie ist durch die geistigen Anregungen, welche jener Streit erzeugt, zwei ähnliche Richtungen, einander bekämpfend, gegenüber. Einig zwar ist man darin, dafs alle leere Künstelei beseitigt werden müsse, alles, was entweder das sinnliche Verständnifs des Wortes verhindert, oder etwas sein wollend für sich, zu seiner Verklärung nicht hinwirkt, sondern nur auf Sinnenreiz gerichtet ist, oder Prunk mit mannigfachen, aus der jedesmaligen Aufgabe nicht lebendig hervorgehenden Beziehungen der Töne. Denn verkündigt werden soll das Wort, darum mufs man es vernehmen können; lebendig soll es werden, nicht mit eitlem Schmuck überkleidet. Bald aber, in dem Hauptsitze der alten Kirche zumal, erzeugt sich, in unmittelbarem Einklange mit ihrem ganzen Trachten, der Grundsatz, dafs die Gestalt, in der eben dort die erneute heilige Tonkunst zuerst hervorgegangen, unverrückt als der würdigste Schmuck kirchlicher Feier festgehalten werden müsse, ein Musterbild für alle Zeiten; und so, in Uebereinstimmung mit dieser, nur ortsgemäfs verschieden ausgebildeten Ansicht, wird hier bald, und bald da, ein grofser Meister oder seine Schule aufgestellt als Gesetzgeber, nach deren Aussprüchen und Vorbildern ein Jeder unbedingt sich zu richten habe. Freilich verdanken wir es diesem, zu Rom folgerecht festgehaltenen Grundsatze, dafs die gediegensten Werke der alten römischen Schule, sei es auch in schwachem Abglanze, doch lebendig noch hinübertönen in die Gegenwart, eine köstliche, obgleich nur vereinzelte Erinnerung an jene bildungsreichen Tage; allein mit ihm hat lange auch der Irrthum sich fortgepflanzt, als sei eben in dieser Schule allein der rechte Kern der heiligen Tonkunst jener Tage zu finden. Spätere, weil sie den vollen Reichthum der damaligen Kunstblüthe nicht kannten, haben endlich wohl dieselbe als solche überhaupt geleugnet, weil der von ihr vorsorglich erhalten gebliebene Theil, bei strenger Prüfung, der mit Bewufstsein und Absicht gleichzeitig fortgebildeten Lehre nicht entsprach, die von dieser dargelegten Grundformen nicht rein darstellte, und deshalb nur schwache, trübe, in der Folgezeit erst vollkommen entfaltete Andeutungen zu bieten schien, zufällige Lichtblicke mehr, als irgend kunstgemäfses Bilden. Ja, eben jenes vorsorgliche Abschliefsen hat diese Werke vor Entstellung und Willkühr in der Ausübung dennoch nicht schützen können, beides wohl nur um so schneller herbeigeführt, weil die rechte Sicherstellung vor beiden nur in der lebendig fortwährenden Kenntnifs des gesammten Kunstgebietes zu finden war, nunmehr aber die Ausführung, angeblich durch alte Ueberlieferung fortgepflanzt, doch nicht minder dem schwankenden, durch die Richtung der jedesmaligen Gegenwart misleiteten Gefühle des Anführers, der Sänger, überlassen blieb, denen die Tonlehre eben so wenig ausreichende

Führerin sein konnte für eignes Schaffen nach den gegebenen, mangelhaft erkannten Vorbildern, als für deren lebendige, allen Werken der Tonkunst unumgängliche Wiedererzeugung. So ist man in den Grundsätzen scheinbar einig, nach denen Reinigung erfolgen müsse; wie man aber willkührlich ab- und ausschliefst, tritt man dennoch in Gegensatz und Widerstreit, weil kein Musterbild, wie es frommer und patriotischer Eifer aufgestellt, dem andern völlig übereinkommt, noch übereinkommen kann; und je rascher nun eben damals eine andere Richtung in der Tonkunst sich ausbildet, und die ganze Zeit mächtig in Anspruch nimmt, um so schneller welkt die lebendige Blüthe jener älteren, wahrhaft kirchlichen Tonkunst, und Anklänge von ihr, immer mehr verhallend, leben endlich nur in heilig gehaltenem Herkommen fort.

Einem ähnlichen Widerstreite begegnen wir in der nur so eben erwähnten, auf der wachsenden Kenntnifs und Verehrung des klassischen Alterthums gegründeten Ansicht. Einig ist man auch hier über Beseitigung der Vielstimmigkeit, zumal jener, den Anhängern dieser Richtung so vorzüglich widerwärtigen contrapunktischen Kunst, neben welcher die Herrschaft des Wortes, wie man sie anspricht, nicht bestehen kann; das Verhältnifs der mit Affekt vorgetragenen Rede zu dem Tone wird näher untersucht und ergründet; und wie man wortlose Klänge am ersten geeignet hält, das Wort zu tragen, ohne Verdunkelung, wirksam verstärkend, es hervorzuheben, so wird die Aufmerksamkeit auf Begleitung, auf Verbindung mannigfach gefärbter Klänge mit dem Gesange, auf Instrumentalmusik überhaupt gerichtet. Nun aber haben mit der Richtung auf starken, durchdringenden Ausdruck, auf Wirkung überhaupt, bei völlig veränderten Aufgaben, neue Kunstmittel sich gebildet; das Reich der Wohlklänge, wie wir gesehen, genügt nicht länger, also auch nicht die, aus dessen Entfaltung hervorgegangenen Grundformen, deren Wesen die prüfende, sondernde Betrachtung bisher ohnehin noch nicht vollständig erkannt hat, dessen nur das Gefühl durch die Macht des in ihnen geoffenbarten Geistes sich bewufst geworden ist, die man nach Vorschriften gemessen hat, die nicht für sie gelten konnten. Die Entfaltung des diatonischen Systems in diesen Grundformen hat bereits die Möglichkeit mifsklingender, früher unbekannter, höchst mannigfacher Tonverknüpfungen gewährt; hat man ihrer zuvor kaum geachtet, so ist jetzt das Auge für sie geöffnet, geschärft; die Blüthe der Entfaltung des Tonlebens erscheint eben in ihnen, allseitige Beweglichkeit soll ihr Erscheinen auf jeder Stufe möglich machen, das Fremdeste überall seine Heimath finden, mit dem Nächsten sich gatten können. Bald ist die Spur der alten Grundformen fast gänzlich verschwunden, und eine, auf verschiedenen Stufen der Höhe und Tiefe erscheinende, weiche und harte Tonart, in geschmeidig beweglicher Doppelgestalt an ihre Stelle getreten. Nun erinnert man sich wiederum des Punktes, von dem man ausgegangen; der bisherigen Tonlehre, so erkennt man, geschieht nicht minder Gewalt, als der immer eifriger ergründeten der Alten, der Muster, denen man auf diesem Wege nachzustreben gemeint. So entzweien sich die Neuerer, indem die einen über Entartung schelten, die andern darzulegen sich bemühen, dafs man nur die Alten nicht recht verstehe, dafs auf dem gewählten Wege man den ganzen Reichthum dieser ewigen Vorbilder sich aneigne, ja, ihn bereits besitze.

So stehen zwei Richtungen sich gegenüber, durch ihr inneres Wesen einander entgegengesetzt, eine jede wiederum in sich selber entzweit; und diese innere Entzweiung in jeder von ihnen gegründet auf dem Widerstreite zwischen dem Festhalten der Erscheinung, und dem Gewährenlassen jenes Wechsels, in welchem allein ihre innere Bedeutung sich zu enthüllen vermag, des lebendigen Fortbildens. In jedem Gegensatze aber offenbart sich das Streben nach einer höheren Einheit, durch die er geschlichtet werde. So war eben das die Bedeutung des damaligen Streites auf dem Gebiete der Tonkunst, dafs der

Gegensatz zwischen Schaffen und Erkennen, zwischen Dauer und Wechsel, wie er nur so eben uns entgegentrat, in einer solchen Einheit untergehe. Wo wir also Gegensätze dieser Art in voller Schärfe wahrnehmen, da ist auch die reichste Lebensentfaltung vorhanden; denn nicht wahrhaftes Leben, nur die vergängliche Blüthe der Erscheinung, geht unter in ihrem Kampfe, nicht um deswillen, weil der Geist, der sie belebt, ein vergänglicher gewesen, sondern weil seine Offenbarung an das wechselnde, vergängliche Irdische nothwendig gebunden war. Gern möchte der Mensch in seinem irdischen Leben das Göttliche dauernd heimisch machen, nimmer jedoch wird er an die Erscheinung mit Bestande es zu knüpfen vermögen. Erst, wenn er ihr Wesen völlig erkannt, von ihrer Knechtschaft sich gänzlich befreit, allen Abgöttern auf immer entsagt hat, wird er lernen, sie auf die rechte Weise zu lieben, und ihrer sich zu erfreuen, als desjenigen, in welchem hienieden die Offenbarung des Heiligen allein möglich wird; fortwährend der herrlichen Verheissung sich getröstend, dafs was gesäet wird und erstirbt in Schwachheit, auferstehe in Kraft. In diesem Sinne mag denn auch die Kunst ihre Muster ehren, jene herrlichen Erzeugnisse, welche in bestimmter Richtung das Durchdringen des Geistes und der Erscheinung uns darstellen; an den mannigfachen Geistesblüthen, die sie ihm entgegen bringen, möge der Lehrling, der Meister, der Freund der Kunst sich erfrischen und stärken, das Wesen seiner Kunst in ihnen immer tiefer erkennen lernen; sie mögen ihm wahrhaft leitende Sterne auf seiner Bahn bleiben, und deshalb werde die ungestörte, wiederholte Anschauung musterhafter Werke der Vorzeit, eine der schönsten Aufgaben seines Lebens. Will er aber die Vergangenheit zurückrufen, in der eben nur auf diese Weise die Fülle des Lebens sich zu erschliefsen vermochte, will er die flüchtige Gegenwart fest bannen, und denkt er, an den äufsersten Fäden der Erscheinung festhaltend, dahin zu gelangen; so wird das lebendige Muster ihm starres Holz und kalter Stein, todter Abgott; zu einem solchen mufste selbst die früheste, köstlichste Blüthe heiliger Tonkunst werden, als man sie äufserlich bannen wollte. Allein ihre kurze Dauer dürfen wir weder beklagen, noch ihr frühes Abwelken jenen Entzweiungen allein Schuld geben, die wir zuvor näher betrachtet haben. Glauben müssen wir vielmehr, dafs, ihrem Wesen nach, sie nur von kurzer Dauer sein können, weil das ruhig Grofsartige, einfach Erhabene, weniger als das Mannigfaltige, Bewegte, allgemein anregend wirkt, die Richtung auf dieses Letzte aber so frühe sich entwickelte, und, von aufserordentlichen Geistern gepflegt, so überwiegend sich ausbreitete; weil ohnehin bei rascher, lebenskräftiger Entfaltung der Kunst die eine Blüthe derselben von der anderen, in verschiedenem Sinne hervorgegangenen, leicht verdrängt wird. Das in sich erschlossene Reich der Wohlklänge steht daher bald nicht mehr dem mannigfach aufgeblühten Reiche der Mifsklänge entgegen, der Gehalt der früher beschriebenen beiden tonkünstlerischen Richtungen ist hierin nicht länger aufzufassen; mit dem Aufhören dieses Gegensatzes, bei der Erstarrung der älteren, die gleichzeitige Kunstentwickelung niemals völlig deutenden Tonlehre, gilt das später Gewordene bald, nicht etwa als eine neue, eigenthümliche Entfaltung des Tonreiches überhaupt, sondern als eine höhere Stufe des Früheren; dieses zeigt nur die rohen, ja, gestaltlosen Anfänge, jenes allein das bewufste, erst wahrhaft schöpferische Fortbilden. Das einzelne, in heiligen Frieden zuvor aufgehende Gefühl, tritt nun lebhafter, bestimmter hervor; die Melodie, die Reihe der aus ihr entfalteten Zusammenklänge, mit ihnen der ganze Gesang, wird in diesem Sinne ausdrucksvoller, das verwandte Gefühl anzuregen geschickter, der allgemeinen Ueberzeugung nach also auch vollkommner. Immer jedoch bleibt der frühere Gegensatz des Tones und des Wortes in dem Verhältnisse ihres gegenseitigen Durchdringens noch stehen. Je mehr die früheren Grundformen aufgehört haben die belebende Einheit des Ganzen zu sein, je weniger die neue, auf jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Leiter

nur doppelgestaltig hervortretende Tonart bei überall gleichen, in ihr befafsten Verhältnissen, dazu geeignet ist, eine solche Einheit darzustellen, da eigenthümliche Gestalt, wesentlich verschiedene, und dadurch bezeichnende Gliederung ihr mangelt, um so eifriger zeigt sich das Streben, das einzelne Tonbild bestimmter auszugestalten, es genauer abzugrenzen, eine Reihe solcher Tonbilder in wohlgefälliger, bedeutsamer Anordnung zusammenzustellen. Dieses überwiegende Ausbilden des Tonlebens tritt nunmehr auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst hervor als das Bestimmende seiner Eigenthümlichkeit, wie auf der anderen Seite das durch den Ton bedeutsamer, eindringlicher, hervorgehobene Wortleben. Nun aber hat allgemach eine, an das Wort überall nicht mehr geknüpfte, ein reines Tonleben darstellende Art der Tonkunst sich ausgebildet in der Instrumentalmusik; Nachhall des Gesanges zuerst, dann selbständige Begleiterin des gesungenen Wortes, endlich, auch von diesem gelös't, ein eigenes Gebiet sich erringend; die verschiedensten Arten des Klanges, wie das mannigfach gebildete und belebte Instrument sie bietet, vereinigend; eine Beweglichkeit in sinnigem Zusammenreihen rasch verklingender Töne entfaltend, in Maafs und Bewegung einen inneren Reichthum erschliefsend, wie sie nur ihr gegeben sind; die Ausgestaltung des Einzelnen, bei der, in Bildung bewegender Grundgedanken eben ihr gewährten Freiheit und Fülle, auf bisher ungeahnte Höhe steigernd. Ein eigenthümlich freies Tonleben tritt nunmehr einem, an dem Worte zwiefach herangebildeten entgegen; wo dieses letzte am reichsten sich entfaltet hat, tritt es mit jenem zu einem Bunde zusammen, in welchem die ganze Pracht des völlig erblühten Tonreiches sich kund giebt. Doch, nur wenigen, erkornen Meistern kann es vergönnt sein, neben kräftigem Aufschwunge, fromme Demuth, wie sie dem Heiligthume ziemt, tiefes geistiges Leben, in so blendendem Glanze ausstrahlen zu lassen; abermals bewährt es sich, dafs die Kirche in tiefster Bedeutung, die heilige Heimath des Frommen, nicht von dieser Welt sei. Wie die erscheinende Kirche zuvor die kindliche Tonkunst als Schmuck und Einfassung überlieferten, heilig gehaltenen Gesanges geduldet, hegt sie nun zwar auch die prächtig, glänzend erschlossene. Doch der reine Sinn verschmäht sie als nur erborgten Schmuck; der Reichthum erzeugt auf jedem beider, in bestimmter Gestalt nirgend mehr hervortretenden Gebiete, Uebersättigung, Spiel mit den Kunstmitteln, um die dumpfen Sinne durch neuen Reiz aufzustacheln; mit der verlockenden Fülle der Erscheinung tritt auch der Tod wiederum in seine Rechte, auf ein höheres Leben in ernster Mahnung hinweisend; und trat im Streite und Gegensatze früher die frische Lebensentwicklung hervor, so darf es endlich wohl als ein Zeichen nahender Auflösung gelten, wenn an dem Wesen der Kunst selber gezweifelt wird, wenn die völlige Gehaltlosigkeit, das blofse Spiel, als Wesen der reinen Tonkunst behauptet, wenn der, in den kürzesten Augenblick auf das engste zusammengedrängte, rascheste Tonwechsel, als ihr höchster Gipfel bezeichnet wird. Denn auch ein solches Spiel, sofern es nicht durch einen leitenden Gedanken geregelt wird, sofern es in seinem Zeitleben nicht eine bestimmte Gestalt vor uns entfaltet, kann freilich wohl durch das äufsere Ohr vernommen, von dem geistigen Sinne aber nicht erfafst werden; wird aber doch verlangt, dafs es durch diesen aufgenommen werde, so treten auch jene Forderungen damit in ihre Rechte, ihre Erfüllung aber bezeichnet dann zugleich den Inhalt jenes Tonspieles. Seine ganze Fülle freilich kann mit Worten nicht ausgesprochen werden, weil sie ihre Offenbarung eben in den Tönen findet; ihre innere Kraft aber bewährt sie an dem thätig aufnehmenden Zuhörer, trotz aller leeren Klügeleien und Zweifel.

In diesen Gang der Kunstentwickelung, wie wir, an die vorangegangenen, ausführlichen Darstellungen erinnernd, ihn hier hinzuzeichnen versucht haben, die neueste Richtung der Tonkunst nur flüchtig andeutend, greift *Johannes Gabrieli* ein als schöpferisch mitwirkendes Glied. In dem Schoofse eines Frei-

staates geboren, in welchem seit Jahrhunderten ein besonderes Verhältnifs des kirchlichen und Staatslebens sich gestaltet hat, zu einer Zeit, wo die sinnbildlich bedeutsame Weise, in der beides, zumal das letzte, hervortritt, noch eine lebendige Blüthe seiner Eigenthümlichkeit genannt werden darf, empfängt unser Meister dort seine ersten, frischesten Eindrücke. Sein jugendliches Gemüth wird angezogen von der Entfaltung jener Lebenskeime, die kirchliche Anregungen in der Tonkunst geweckt haben, sie reifen in ihm bald zu einer Blüthe, voller und glanzreicher als irgend sonst, da vaterländische und kirchliche Begeisterung hier Hand in Hand gehen, da die vielen unverkennbar herrlichen und tiefen Beziehungen, welche die — in streng festgehaltener Form freilich zuletzt erstarrende — kirchliche Feier bietet, reiner und geistiger aufgefafst in jener, für die Tonkunst vor allem bildungskräftigen Zeit, mit theuren Erinnerungen vaterländischer Vorzeit oft unzertrennlich verwebt sind. Die alten kirchlichen Grundformen, die gestaltenden Grundzüge überlieferter heiliger Gesänge, in neuen Gesangsweisen frisch erblühend, heiligen Worten auf das innigste vermählt, erschliefsen in seinen Werken ihr inneres Leben in reicher Fülle mannigfacher, sinniger Beziehungen. Ja, der Kreis von Tönen, welchen die Entfaltung des diatonischen Systems gebildet, genügt ihm nicht länger, das in dem Worte geheimnifsvoll beschlossene Leben zu offenbaren. Eine von seinen Vorgängern, wenn auch in anderem Sinne, bewirkte Erweiterung dieses Kreises benutzend, läfst er nun auch Anklänge kirchlicher Tonarten unerwartet hervorbrechen innerhalb fremder Grenzen, welche der, sonst das Entfernte oft nahe bringende Wechsel des harten und weichen Tonsystems (im älteren Sinne) ihnen nicht anzueignen vermag; in der Mitte der kräftigsten Blüthe früherer Kunstübung bieten seine Werke zugleich ahnungsvolle Vorandeutungen späterer Zeit. Diese aber treten in ihnen (wenn auch einzelner und seltener) durch chromatische Tonverhältnisse nicht minder hervor, als chromatische Töne; wenn er auch von jenen anfangs nur die, in melodischem Fortschreiten zunächst, fast zufällig, sich bildenden, wählt, ihre Bedeutung melodisch und harmonisch enthüllt, selbst als Kern ganzer Tonstücke sie erscheinen läfst. Und wie er zugleich ein mächtiges, klangreiches Instrument beherrscht, so geht unter seinen Händen, auch bereits in jener früheren Zeit, ein reines, an das Wort nicht geknüpftes, den Gesang nicht blos mehr nachhallendes Tonleben hervor, in der doppelten Form der Canzone und Sonate überwiegende melodische und harmonische Entfaltung zeigend, die Keime späterer, reich und vielseitig erschlossener Formen in sich tragend, während sein berühmter Vorgänger, ***Merulo***, in mannigfacher Ueberkleidung einfacher Rhythmen den Grund legt zu dem in der Folgezeit so ergötzlich wie bedeutsam ausgebildeten freien Tonspiele. In dem würdigsten, mit ernster Pracht sinnbildlich geschmückten Raume, bestimmt, das Leben des Vaterlandes, wie die kirchliche Feier, in bedeutsamen Sinnbildern dargestellt und begangen, in sich zu beschliefsen, strahlt nun die Tonkunst, als Seele dieser mannigfaltigen Erscheinungen, in ihrem neuen, frischen Leben die tiefsten, frommen Beziehungen des Gemüthes aus. Vor dem Ewigen, Unwandelbaren, beugt sich auch die grofsartigste Erscheinung weltlicher, vergänglicher Macht und Würde, vor dem Unendlichen das Endliche; in den Tönen des Gebetes, des Lobgesanges, in denen die Andacht der Gemeine durch ihren Vertreter, den Chor, ihren Wortführer, den begeisterten Tondichter laut wird, erblüht in reinem Gesange, von der allgemeinen frommen Stimmung abgespiegelt, ein erhabenes Bild des Gegenstandes der gemeinsamen Verehrung, und mannigfach geordnete, wortlose Klänge dienen ihm zu lebensvoller Einfassung. — In diesem Sinne wirkt Johannes Gabrieli durch die letzten zwanzig Jahre des scheidenden 16ten Jahrhunderts. Eine neue, mit dem Beginne des folgenden die Tonkunst umgestaltende Richtung läfst unter seinen Händen Schöpfungen anderer Art, Keime einer neuen Kunstblüthe hervorgehen. Der Ton freilich bleibt ihm allezeit dasjenige, in dem er athmet, sich regt, durch das er sein eigenstes Leben kündet;

von jener Richtung, sofern sie diesen dem Worte unterordnet, um dessen Verständlichkeit willen die Fülle des Tonlebens beschränkt, wird er nicht berührt, wohl aber von der lebendigen, durchdringenden Wirksamkeit, welche in dem nunmehr wie neu entdeckten Reiche der Mifsklänge laut wird, von der eigenthümlichen Kraft wortloser Klänge, wenn sie dem Gesange in reichem Farbenglanze sich gesellen. Und wie in den Spielen, welche durch die neuen Gesänge seiner Zeitgenossen begleitet werden, und durch sie in das Leben treten, eine Reihe wechselnder Bilder dem Auge vorübergeführt wird, so strebt er nun vor ein inneres Auge, durch den mannigfach berührten Sinn des Gehörs, eine Fülle bedeutsamer, grofsartiger Bilder zu bringen. Mit dem Gesange unmittelbar in Verbindung gebracht, leitet das Tonspiel ihn ein, webt sich hindurch zwischen denselben, begleitet ihn; aus einfachen Grundzügen, immer weiter, glänzender sich ausbreitend, erschliefst sich durch die verschiedenartigsten Klänge, durch vielfach abgestufte, zusammentönende Laute menschlicher Stimme, die volle Pracht einer köstlichen Blume des Klanges und Gesanges. Ein frisches, lebensvolles Auseinanderfalten, in welchem das Einzelne allgemach zu immer tieferer Bedeutung erblüht, der Theil in dem Ganzen, das Ganze durch ihn lebt, wie es schon seine früheren, reinen Gesangswerke eigenthümlich bezeichnet, durch das er zuvor die Seele frei erfundener Tonweisen, der in ihnen lebendig gewordenen, alten Grundformen gekündet, bezeugt nun auch durch diese seine späteren Werke, dafs unser Meister hier auf seinem eigenen Gebiete, erfindend und herrschend wandle, dafs diese Seite der Tonkunst ihre wahrhafte Belebung zuerst durch ihn finde; während geistvolle, selbst erfindungsreiche Zeitgenossen, nur zierlich zusammen- und gegen einander zu ordnen wissen, nur ein buntes, dem Sinne schmeichelndes Gewebe aus mancherlei Klängen und Weisen zusammenflechten. — Nun tritt auch in seinen Tönen das Spiel wechselnder Empfindungen allmählich mehr hervor, jene Bilder zu beleben; ja, während andere Meister nur in einzelnem, von begleitenden Instrumenten nothdürftig gestütztem Gesange, die Bewegungen des leidenschaftlich ergriffenen Gemüthes darzustellen trachten, darf er es wagen, anknüpfend an einen grossartig geordneten Theil der kirchlichen Feier — den einzigen vielleicht, der die an einer geheimnifsvoll prophetischen Kunde gewaltig sich entzündenden unruhigen Regungen des Inneren scharf heraushebt, um sie zuletzt erst durch die Kraft der Verheifsung in seeligen Frieden aufzulösen: — er darf es wagen, die schweren, tiefen Seufzer der Angst, den unterdrückten Ruf des Schreckens, zu einem künstlich geordneten Gewebe vieler Stimmen zu verflechten, ja laut werden zu lassen, was das Ohr nicht vernimmt, das Beben der Furcht, die sich drängenden und stockenden Pulse der Bangigkeit, des Entsetzens, aus allem diesem ein lebendiges Bild des letzten Tages der Welt, des Zusammenbrechens der Erscheinung prophetisch hervorgehen zu lassen. Erbleicht nun auch in der neuen Beweglichkeit, welche den Tönen allgemach zu Theil wird, das Leben der alten kirchlichen Grundformen immer mehr; erlischt die alte Sicherheit in der Kunstübung, je mehr neue Keime der Entwickelung, einander drängend, hervorbrechen, ist das Streben nach Durchdringung des Stoffes durch den Geist, mehr, als sie selber, das Werden mehr als das Gewordene erkennbar: glauben wir bei dem ersten Blicke in allem diesem einen Verfall der Kunst wahrzunehmen, ja können wir dieselbe als kirchliche von einem solchen nicht ganz freisprechen, indem ihr Hineindringen in die Mannigfaltigkeit der Erscheinung sie dem Heiligthume nothwendig entfremdet, die dem Zeitgeiste gemäfs auch in ihr hervorbrechende Prachtlust ihr altes Verhältnifs zu der kirchlichen Feier lös't, und sie nur als einzelnes Glied in dem für dieselbe zusammenwirkenden Vereine hinstellt, statt dafs sie als dessen Seele zuvor über demselben schwebte; so ist ein solcher Verfall im allgemeinen Sinne doch nur insofern vorhanden, als bei dem Erschliefsen einer neuen Kunstblüthe das Abwelken der früheren noth-

wendig zugleich wahrgenommen wird, und so das Alte und Neue innerlich entzweit neben einander treten. Ein, eben von da an beginnender, wahrer Verfall kirchlicher Tonkunst, ist nur der alten Kirche beizumessen; weil der inneren Bedeutung ihrer, streng festgehaltenen, Formen der kirchlichen Feier, jenes Hinüberneigen der Kunst zu leidenschaftlicher Beweglichkeit, bilderreicher Mannigfaltigkeit, (wenige Fälle ausgenommen) völlig widersprechend war, nicht also ein lebendiges, neues Verhältnifs der Kunst zu ihr sich bilden konnte, sondern nur ein äufserliches, willkührliches Anbilden dessen, was jenen stehenden Formen niemals innerlich und wesentlich verschmelzen konnte. In der neuen Kirche dagegen, welche nur die Grundzüge ihres äufserlich erscheinenden Kirchenthumes feststellend, der gottesdienstlichen Feier gröfsere Freiheit zu mannigfacher Gestaltung gewährt, waren auch die Bedingungen gegeben, unter denen ein wahrhaft neues Verhältnifs der Tonkunst zu dem Heiligthume in das Leben zu treten vermochte; und so schliefst denn Gabrieli durch dasjenige, was in diesem Sinne durch seinen Schüler *Heinrich Schütz* geleistet worden, nicht dem Verfalle sich an — tritt auch dieser bei weniger starrem Abschliefsen erst später in seiner Vaterstadt entschieden hervor — sondern einer frischen Kunstblüthe. Wie es nun diesem Schüler gelungen sei, der kirchlichen Tonkunst einen Reichthum neuer Darstellungsformen anzueignen; neben der inniger stets hervorbrechenden Glut des Gefühles den dem Heiligthume ziemenden Ernst zu bewahren; durch die alten Grundformen — der neu gewonnenen Beweglichkeit gegenüber — die Tiefe der Andacht einer nach äufserer Bewegung und innerem Kampfe in Gebet versunkenen Seele uns zur Anschauung zu bringen, dem Worte in seiner äufseren Erscheinung sein volles Recht widerfahren zu lassen, und durch die Mannigfaltigkeit sinnreich verflochtener Tonweisen es doch erst völlig zu verklären, den immer lebendiger, eigenthümlicher, gegenwärtiger (den Worten der Schrift gemäfs) uns vorübergeführten Gestalten durch bedeutsam eingeführte, in Tönen entfaltete Worte anderer Stellen der heiligen Schrift ihre volle Bedeutsamkeit zu geben, aller Anschaulichkeit des Einzelnen ungeachtet, die Kirche uns immer gegenwärtig zu erhalten; wie er einerseits die Entwickelung der Keime uns zeige, welche in den Werken seines grofses Meisters eben nur hervorbrechen, dann aber auch in lebhafter Vorandeutung die köstliche, reiche Entfaltung des heiligen Schriftwortes, des frommen Dichterwortes, uns erblicken lasse, die in den Werken der unsterblichen Meister *Johann Friedrich Händel*, *Johann Sebastian Bach*, unser Innerstes ergreift; alles dieses haben wir in dem zunächst Vorangegangenen nur so eben darzustellen versucht, und es wird diese allgemeine Erinnerung daran genügen.

Johannes Gabrieli's Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst, ja die gesammte Kunstgeschichte darzulegen, war unsere Aufgabe; nur durch ein lebendiges Bild seines Zeitalters, seines Fortwirkens für die nächste Folgezeit, konnte sie gelös't werden. Mögen die Züge, durch die wir es hinzustellen gestrebt, es einigermaafsen hervorgerufen haben! Den Gipfel der Kunst zwar hat er nur in einer einzigen, bestimmten Richtung erreicht, der nach höherer Fügung nur eine kurze Blüthe vergönnt war, für eine andere nur die Bahn zu ihrer Vollendung gebrochen; deshalb dürfen wir aber auch jetzt, wo wir von ihm scheiden, ihn nicht mit jener trüben Empfindung verlassen, welche an die unabänderliche Vergänglichkeit alles Irdischen, das Abwelken auch des Köstlichsten der Erscheinung mahnt, sondern mit jenem frischen Blicke, wie in die Vergangenheit, welche durch sein schöpferisches Bilden ihre innere Bedeutung erhielt, so in die Zukunft, deren Keime er in sich trug, und deren durch Gottes Gnade keiner verloren gegangen ist.

BEILAGEN ZUM ZWEITEN THEILE.

I. *Aus Peri's Eurydice. Wechselgesang einer einzelnen Stimme und des Chores, bei der Todtenklage um Eurydice.* Zu Seite 25.

Ninfa del Coro.

Cru - da mor - te ahi pur po - te - sti os-cu - rar sì dol-ci lam - pi sos-pi ra - - - -

te - sos-pi - ra - te au - re ce - le - sti la-gri - ma - te o selve o cam - pi so - - - spi - ra - - -

Risposta del Coro, a 5.

te sos-pi - ra - te au - re ce - le - sti la - gri - ma - te o sel - ve e cam - pi

Suona. Sos - pirate etc.

II. Aus Monteverde's Ariadne. Erste Strophe des Klagegesanges der verlassenen Ariadne. Zu Seite 37.

Las - cia - - te-mi mo - - ri - re las-cia - te - mi mo - - ri - re e che vo - -

le - te voi che mi con - - for - te in co - sì du - ra sor-te in co - sì gran mar - - ti-re? las - -

cia - - te - - mi mo-ri-re las-cia-te - mi mo - - - ri - - re!